REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

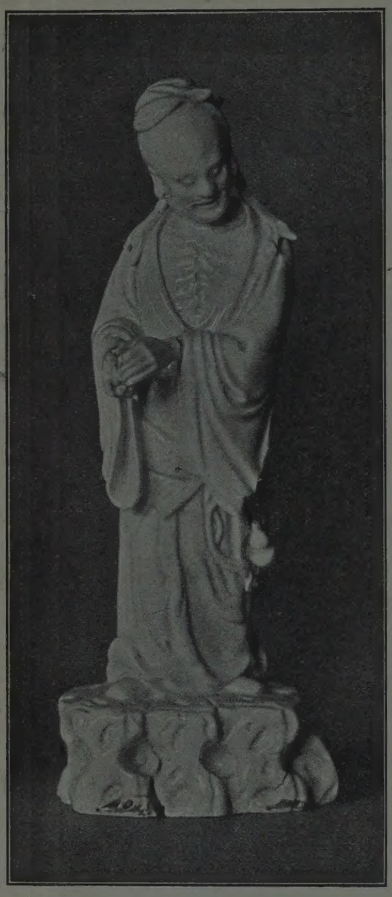
HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXXII. Band. 2. Heft.

BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1909.

Hierzu eine Beilage der Verlagsbuchhandlung B. G. Teubner in Leipzig und des Kunstvereins in Hamburg.

Georg Reimer Verlag Berlin W. 35



Böttgerporzellan:
Abformung einer chinesischen Porzellanfigur d. Heiligen Laotse.

Die

Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans

Ein Beitrag
zur Geschichte der deutschen Keramik

von

Dr. Ernst Zimmermann

Mit I Farbentafel und III Abbildungen

Preis geheftet M. 20.—
elegant gebunden M. 22.—

Bestellungen nimmt jede Buchhandlung entgegen!

Böttgerporzellan. Teegeschirr.

Die Tafelbilder, Gonfaloni und Fresken des Benedetto Bonfigli.

Von **Walter Bombe.**

Ausführliche Notizen über Benedetto Bonfigli gab zuerst Annibale Mariotti in seinen »Lettere pittoriche perugine«[1]) auf Grund fleißiger und umfassender Archivstudien. Den meist sehr sorgfältigen Angaben Mariottis folgen Crowe und Cavalcaselle in ihrer Geschichte der italienischen Malerei[2]) in welcher sie eine dem damaligen Stande der Forschung entsprechende gründliche und eingehende Untersuchung über den Künstler bieten. In den siebziger Jahren ist durch die unermüdlichen Archivforschungen Adamo Rossis[3]) und neuerdings durch den Conte L. Manzoni[4]) nicht wenig Neues über Benedetto Bonfigli ans Licht gefördert worden.

In seinen »Pèlerinages Ombriens«[5]) und in »La jeunesse du Pérugin«[6]) versucht der Abbé Broussolle die kunsthistorische Bedeutung des Meisters in das rechte Licht zu rücken, wobei er jedoch auf eine gründliche Darlegung seines Entwicklungsganges und auf eine kritische Sichtung und Gruppierung der unter seinem Namen gehenden Werke verzichtet. Ältere Nachrichten über Benedetto Bonfigli, die sich hier und da finden, sind dürftig und nicht frei von Widersprüchen und Fehlern. Vasari erwähnt ihn kurz in seiner Vita des Pinturicchio, zu dessen Gehülfen er ihn macht[7]).

Crispolti[8]), Morelli[9]), Alessi[10]), Pascoli[11]) und Taja[12]) geben kurze Notizen von zum Teil zweifelhaftem Wert. Der Verfasser hat in seiner

---

[1]) Perugia, 1788, p. 6, 72, 77, 121, 129, 135 u. ff.

[2]) Bd. 4 der deutschen Ausgabe, 1. Hälfte, Kap. VI, p. 148 u. ff.

[3]) Giornale di Erudizione Artistica, Perugia 1872—1877.

[4]) Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria Vol. III, p. 374 u. ff. und Vol. VI, p. 307 u. ff.

[5]) Paris 1896, p. 11 u. ff.

[6]) Paris 1901, p. 172—184 u. 284—301.

[7]) Ed. Milanesi Vol. III, p. 506.

[8]) Perugia Augusta, 1648.

[9]) Brevi notizie delle pitture e sculture in Perugia, Perugia 1683.

[10]) Elog. Civ. Perus. Cent. II, p. 69.

[11]) Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Perugini, Roma 1732.

[12]) Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, Roma 1750.

Dissertation [13]) den Versuch unternommen, von der Eigenart des Meisters und von seiner kunsthistorischen Bedeutung ein klareres Bild zu gewinnen.

Durch die Aufforderung älterer Fachgenossen ermutigt, übergibt er den damals unveröffentlicht gebliebenen Teil zugleich mit einigen aus der gedruckten Arbeit zusammengestellten Bemerkungen hiermit der Öffentlichkeit.

Biographische Notizen.

Nach Annibale Mariottis Angabe [14]) ist Benedetto ein »filius olim Bonfilii«. Über sein Geburtsjahr steht nichts sicher fest. Wir dürfen es aber ohne Gefahr eines Fehlgriffs etwa auf 1420 festsetzen. Über seine wahrscheinlich in der Vaterstadt verlebte Jugend und seine Lehrzeit ist nichts bekannt. Die früheste Nachricht über Bonfiglis künstlerische Tätigkeit gibt ein Aktenstück vom 7. März 1445 [15]), aus welchem wir ersehen, daß der junge Künstler ein Votivbild der Madonna mit zwei Engeln über dem Altar einer Kapelle außerhalb der Kirche S. Pietro zu malen sich verpflichtete. Da das Bild in keiner der alten Beschreibungen von Perugia erwähnt wird, mag es frühzeitig zugrunde gegangen sein. Aus der Tatsache, daß der Künstler in dem Aktenstück nicht, wie später meist, als »egregius pictor« oder »magister« bezeichnet wird, darf der Schluß gezogen werden, daß Bonfigli damals noch in jugendlichem Alter stand.

Im Jahre 1450 befindet sich Benedetto, wie aus Notizen der päpstlichen Rechnungskammer hervorgeht, in Rom. Papst Nikolaus V. hatte ihn neben vielen anderen Künstlern, zu denen auch Fra Angelico und Benozzo Gozzoli zählten, dorthin berufen. Der Papst bewilligte ihm dasselbe Honorar, wie Fra Angelicos Gehülfen Benozzo Gozzoli, nämlich sieben Dukaten pro Monat und freie Verpflegung [16]). Von seinen Arbeiten in Rom, die nach Vasari [17]) sehr zahlreich gewesen sind, ist nichts mehr vorhanden. Seine römische Tätigkeit hat spätestens 1453 ihr Ende erreicht, denn wir finden ihn am 13. August dieses Jahres wieder in Perugia, wo er gemeinsam mit dem Maler Mariano d'Antonio und einem uns sonst unbekannten Bildhauer Melchiorre da Città di Castello ein Gutachten über ein von Battista di Baldassarre Mattioli restauriertes altes Altarwerk abgibt [18]).

Es ist wahrscheinlich, daß die römischen Leistungen unserem Meister einen gewissen Ruf in der Heimat verschafft haben; am 30. November 1454

---

[13]) Benedetto Buonfigli. Eine kunsthistorische Studie. Berliner Inaugural-Dissertation 1904.

[14]) Lett. pitt. p. 130, Anm. 2.

[15]) Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria Vol. III, p. 374.

[16]) Giorn. di Erud. Art. VI, p. 265.

[17]) Vasari, Ed. Milanesi Vol. III, p. 505.

[18]) Gualandi, Memorie originali Ser. V, p. 8—9.

erhält er den größten Freskenauftrag, den die Prioren von Perugia jemals einem Künstler erteilt haben [19]). Der Auftrag umfaßte die Ausmalung zunächst einer Hälfte der neuen Kapelle des Stadthauses mit der Darstellung des Crucifixus und einer Reihe von Geschichten des heiligen Ludwig von Toulouse. Dafür, daß man bedeutende Leistungen erwartete, spricht die Berufung dreier ausgezeichneter Vertreter der Florentiner Kunst, des Fra Angelico, des Filippo Lippi und des Domenico Veneziano, zum Schiedsrichteramt.

Erst drei Jahre später, am 4. Juli 1457, hören wir von einer ersten Zahlung für die begonnene Arbeit, und sieben Jahre vergingen, bis sie, am 11. September 1461, durch Fra Filippo Lippi, den einzigen noch lebenden der drei Schiedsrichter, abgeschätzt werden konnte. Der Frate lobte die Arbeit und setzte den Preis für die Ausschmückung der ganzen Kapelle auf 400 fl. fest. Noch an demselben Tage schlossen die Prioren mit Benedetto Bonfigli einen neuen Kontrakt ab, auf Grund dessen ihm auch die zweite Kapellenhälfte übertragen wurde.

Möglicherweise fällt in die Jahre um 1460 noch ein Aufenthalt unseres Meisters in Siena. Wenigstens versichert Cesare Alessi, daß Bonfigli auf Befehl des Papstes Pius II nach Siena gegangen sei, um dort verschiedene Arbeiten auszuführen [20]). Pius wurde am 20. August 1458 gewählt und starb am 1. September 1464. Beide Daten setzen die Grenzen fest für einen Aufenthalt in Siena, der keinesfalls von längerer Dauer gewesen ist, da der Meister durch seine Tätigkeit in der Kapelle der Prioren stark in Anspruch genommen war [21]). Arbeiten seiner Hand in Siena und Pienza sind nicht mehr erhalten.

Von 1464 an ist Benedetto dauernd in der Heimat tätig. Im gleichen Jahre wird in seiner Werkstatt und unter seiner Beteiligung ein Gonfalone für die Kirche S. Francesco vollständig übermalt. Im Mai des Jahres 1465 wird ihm die Ehre zuteil, in Gemeinschaft mit dem Maler Angelo di Baldassare Mattioli die Skulpturen an der Fassade von S. Andrea e Bernardino, das graziöse Werk des Florentiners Agostino di Antonio Duccio abzuschätzen [22]). In demselben Jahre malt er einen großen Gonfalone für die ebengenannte Kirche, ein Werk, das schon Vasari nennt [23].)

Durch zwei Dokumente von 1467 lernen wir ihn als Künstler auf dem Gebiete der Glasmalerei kennen: Am 4. April 1467 empfängt er

---

[19]) Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria Vol. VI (1900), p. 307 ff.

[20]) Elog. Civ. Perus. Pars II, p. 69.

[21]) Siehe die auf Fußnote 52 mitgeteilten Zahlungsvermerke.

[22]) Giorn. di Erud. Art. Vol. IV, Fasc. II, Februar 1875.

[23]) Ed. Milanesi III, p. 506.

eine Zahlung von 5 fl. für ein Glasfenster in der Sakristei von S. Pietro [24]).

Am 7. November 1469 beschwert er sich bei den Prioren über unpünktliche Zahlung des für die Arbeiten in der Kapelle ausbedungenen Lohnes.

Im Jahre 1472 malt er, wie urkundlich und durch Inschrift feststeht, eine Kirchenfahne für das Städtchen Corciano unweit Perugia, und einen Gonfalone für S. Maria Nuova ebendort. Das Datum 1476 trägt der Gonfalone von S. Fiorenzo in Perugia.

Eine Zahlung von 180 fl., die Bonfigli am 1. Juli 1477 von dem Merciaio Bartolomeo di Gregorio für Rechnung der Prioren empfängt, läßt darauf schließen, daß inzwischen die Arbeiten in der Kapelle der Prioren bedeutend gefördert sein müssen. Von diesem Tage bis zu seinem Tode fehlen weitere Nachrichten über die Fresken.

In das Jahr 1482 fällt die Vollendung des Gonfalone von S. Francesco in Montone bei Umbertide, an dem sein Werkstattgenosse Bartolomeo Caporali hervorragend beteiligt ist [25]). Im Jahre 1495 empfängt er noch die Bezahlung für eine Arbeit im neuerbauten Kloster S. Caterina zu Perugia [26]).

Am 6. Juli 1496 macht Benedetto Bonfigli »sanus mente et intellectu licet corpore languens et timens casum mortis« sein Testament. Zwei Tage später stirbt er und wird auf seinen Wunsch in der Kirche S. Domenico beigesetzt. Seine Gattin Gioliva di Menicuccio, mit der er in keineswegs glücklicher Ehe gelebt hat, wie aus zahlreichen unerfreulichen Rechtshändeln hervorgeht, überlebte ihn. Ihr Testament ist vom 24. August 1502 datiert.

Die Tafelbilder.

Da Bonfigli keines seiner Tafelbilder datiert oder mit seinem Namen gezeichnet hat, und auch die Archive über die Entstehungszeit derselben keine Aufschlüsse geben, ist es nur durch stilkritische Vergleichung der unter seinem Namen gehenden Werke möglich, zu einer Vorstellung von des Künstlers Werdegang zu gelangen. Bei der im folgenden ausgeführten Prüfung des einschlägigen Materials, das zum größten Teil in der Stadtgalerie von Perugia vereinigt ist, werden sich einige Anhaltspunkte wenigstens ergeben, welche uns in den Stand setzen, die Jugendwerke von denen einer späteren Lebensperiode zu sondern.

---

[24]) Repertorium XXVI, Fasc. II, p. 125.

[25]) Archivalische Notizen über den Meister, die jedoch für seine weitere künstlerische Tätigkeit nur wenig ergeben, sollen in einer bevorstehenden größeren Arbeit des Verfassers publiziert werden.

[26]) Ricci, Storia della B. Colomba, Perugia 1902, p. 331, Note 2.

Der Entstehungszeit nach das erste der noch erhaltenen Werke dürfte eine große Anbetung der Könige sein, welche sich früher in S. Domenico zu Perugia befand und schon von Vasari als Werk unseres Meisters erwähnt wird [27]).

Vor der verfallenen Hütte, über welcher der Stern erglänzt, hat die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoße Platz genommen. Sie trägt ein rotes, hochgegürtetes Kleid, das den Hals freiläßt; um ihre Schultern legt sich ein grüner mit weißem Pelz besetzter Mantel, der die Füße verdeckt. Unter einem leichten Kopfschleier quillt das Haar in lichtblonden Löckchen hervor. Ihr anmutiges Gesicht zeigt eine freie Stirn, hochgeschwungene Augenbrauen, gerade Nase und feinen, festgeschlossenen Mund. Das Kind auf ihrem Schoße ist nackt bis auf ein Lendentüchlein und faßt mit der Linken nach seinem Geschenk, während es mit der Rechten den alten König segnet, der niedergekniet ist, um ihm den Fuß zu küssen. Hinter ihrem älteren Genossen stehen die beiden anderen Könige, welche ihre Gaben noch in den Händen halten. Der eine, mit bärtigem, hagerem braunem Gesicht, trägt ein langes Kleid von rotem Brokat und gleichfarbigen Mantel, der andere, bartlose, ist mit rotem Rock und braunem, ärmellosem Mantel bekleidet. Im Hintergrunde drängt sich, teils neugierig zuschauend, teils indifferent, das orientalisch-bunte Gefolge, mit Pferden, Hunden und Kamelen. In der Ferne zeigen sich sehr konventionell aufgefaßte, Maulwurfshügeln ähnliche Berge und die rot beglänzten Mauern von Jerusalem. Ikonographisch interessant ist die Einführung der Figur Johannes des Täufers in die Szene.

Die sehr beschädigte Predella besteht aus drei Täfelchen: Taufe Christi, Kreuzigung, Wunder des heiligen Nikolaus.

Christus, im seichten Jordan stehend, empfängt das Wasser aus der Schale, die Johannes über seinem Haupte ausgießt. Rechts tragen drei Engel [28]) die Kleider Christi. Die Kreuzigung ist eine figurenreiche Komposition: In der Mitte Christus am Kreuze, Magdalena den Kreuzesstamm umfassend, links die Gruppe des Johannes und der Maria, rechts Pharisäer und römische Kriegsknechte. Das dritte Predellentäfelchen stellt

---

27) Ed. Milanesi III, p. 506.

28) Auf dem Kopfe tragen die Engel einen bizarren, einem Hahnenkamm (Cresta) ähnlichen, aus künstlichen Blumen hergestellten Zierrat, für den Bonfigli eine besondere Vorliebe besessen haben muß, da er ihn fast allen seinen Engeln aufsetzt. Es war der Kopfputz, welchen die jungen Mädchen in Perugia bei festlichen Gelegenheiten zu tragen pflegten. Schon in einem 1339 aufgenommenen Inventar der Disciplinati von S. Domenico wird dieser seltsame Zierrat erwähnt. Unter Nr. 52 heißt es daselbst: »Ancho sei berette bianche con creste roscie«.

Bonfigli hat die Cresta wie ein Monogramm auf den meisten seiner Tafelbilder und Gonfaloni angebracht. Bei anderen umbrischen Meistern findet sie sich nie.

den heiligen Nikolaus dar, welcher drei zum Tode verurteilte Jünglinge rettet. Alle drei Predellenbildchen sind halb verlöscht.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß wir es hier mit der zaghaften Arbeit eines Anfängers zu tun haben. Die ganz verzeichneten Gestalten Johannes des Täufers und des knienden alten Königs verraten eine sehr mangelhafte Kenntnis der Anatomie. Bei den meisten anderen Figuren verdecken starre Gewandfalten die Linien des Körpers. Das Stehen ist unfest. Wenn möglich, werden die Füße unter lang herabfallenden Kleidern versteckt. Der Vordergrund ist kleinlich behandelt. Die Berge in der Ferne zeigen ähnliche Formen, wie wir sie in Fra Angelicos Predellentafel mit dem Wunder des heiligen Nikolaus und auf ganz frühen Bildern des Piero della Francesca, z. B. dem Misericordienaltar in Sansepolcro (von 1445) finden. Der oben gekennzeichnete Madonnentypus ist jedenfalls durch Fra Angelico und Filippo Lippi vorbereitet. In seltsamem Gegensatz zu der Anmut und Holdseligkeit der Madonna steht das halslose, plump gebaute Christuskind, dessen Typus gleichfalls aus dem des Filippo Lippi entwickelt ist. In der Behandlung der übrigen Einzelformen aber ist das Werk von sieneser Vorbildern beeinflußt. Die Abhängigkeit von Siena bekundet sich vor allem in der altertümlichen Gedrängtheit der Komposition, dem Mangel an Linien- und Luftperspektive, der Schattenlosigkeit, den grellen Gegensätzen in der Farbenzusammenstellung bei miniaturartiger Sauberkeit der Ausführung und der überreichen Verwendung von Gold.

Etwas späteren Ursprungs scheint ein gleichfalls in der Pinakothek zu Perugia aufbewahrtes Tafelbild zu sein, das die Verkündigung darstellt [29]).

Vor einer offenen Halle, an die sich nach links eine reich dekorierte marmorne Brüstungsmauer anschließt, kniet die Madonna auf niedrigem Schemel. Sie trägt ein ungegürtetes Kleid aus schwerem dunkelrotem Stoff, dessen Saum in vielfachen Schlangenlinien am Boden sich ausbreitet. Von links her schreitet der Engel der Verkündigung auf die Madonna zu. Seine Kleidung ist die idealisierte Tracht der Zeit. Sie setzt sich zusammen aus einem Rock von grünlich schillerndem weichen Seidenstoff und einer gegürteten Jacke von schwerer gelber Seide mit weißer Pelzverbrämung. Der Hals bleibt frei, die Ärmel sind lang und mit Aufschlägen versehen, auf dem künstlich gelockten lichtblonden Haar prangt der modische Kopfputz, die Cresta. Zwischen der Jungfrau und dem Verkündigungsengel hockt der heilige Lukas am Boden, ruhig an seinem Evangelium schreibend. Neben dem Heiligen liegt der geflügelte Stier. Zwischen den Vorderbeinen hält er ein Buch. Ein Pergamentstreifen, den der Evangelist voll-

[29]) Sala del Bonfigli, Nr. 7.

geschrieben hat, ist dem Stier um den Kopf geschlungen. Hinter der marmornen Brüstungsmauer erheben sich einige Zypressen und die Gipfel kahler Berge, über welchen die Halbfigur Gottvaters mit der Weltkugel in der Hand, getragen von Cherubim, heranschwebt. Die von ihm entsandte Taube des heiligen Geistes hat ihre Flugbahn fast zurückgelegt. Vier Mädchenengel in der für Bonfigli charakteristischen Kleidung und Kopfbedeckung begleiten den Gottvater.

Die Halle, welche mit der friesgeschmückten und durch korinthisierende Pilaster gegliederten Marmorbrüstung zusammen den architektonischen Hintergrund bildet, hat im oberen Geschoß noch gotisches Maßwerk. Dagegen zeigt die Architektur des Untergeschosses und der Marmorbrüstung Renaissancemotive, die zum Teil wenigstens ihre römische Herkunft nicht verleugnen können. Auf quadratischen Postamenten erheben sich zwei schlanke unkanellierte Säulen, deren korinthisches Kapitäl drei Blattreihen und verhältnismäßig kleine Voluten aufweist. Hinter den Säulen sind jederseits drei einfache, viereckige Pfeiler als Träger des flachen Kassettendaches angeordnet. Säulen und Pfeiler tragen ihre Last unmittelbar, ohne eingeschaltetes Gebälkstück. Die sich links anschließende Marmorbrüstung ist durch drei kanellierte korinthische Pilaster gegliedert. Die Zwischenräume zwischen den Pilastern sind durch farbige Marmorinkrustation ausgefüllt. Das Gebälk besteht aus drei übereinander gespannten Gurtbändern, ornamentiertem Fries und einfachem Kyma. Auch für das Detail im engeren Sinne sind Formen der römischen Architektur verwertet. Die Schmuckmotive des Frieses sind Amoretten und Festons und die Zwickelfelder der Rückwand des Untergeschosses sind durch geflügelte Genien ausgefüllt, welche an die Victorien auf römischen Triumphbögen erinnern.

Diese ganz verständnisvolle Benutzung antiker Architekturformen legt den Gedanken nahe, der Meister habe das Bild erst n a c h der Rückkehr aus Rom geschaffen. In der Behandlung des Räumlichen lassen sich bedeutende Fortschritte erkennen: Zum ersten Male wird der Versuch gewagt, eine perspektivische Aufgabe zu lösen, aber der Künstler vereinfacht sich sein Problem, indem er die gerade Ansicht von vorn nimmt, in ähnlicher Weise, wie dies Fra Angelico und Filippo Lippi zu tun pflegen. Die ganze Anlage, zweigeschossiges Gebäude mit antikisierenden Säulen im Untergeschoß und links sich anschließender Brüstungsmauer, findet sich in ähnlicher Weise auf des Piero della Francesca Verkündigung an die Kaiserin Helena in Arezzo. Ein anderes Verkündigungsbild dieses Meisters, das sich ehedem in S. Antonio zu Perugia befand und jetzt in der Pinakothek bewahrt wird, zeigt eine ähnlich verkürzte Säulenhalle. Einflüsse des großen Lehrmeisters der Perspektive, der vermutlich schon um 1438 mit

Domenico Veneziano in Perugia weilte und auch später dort mehrfach tätig war, sind in hohem Grade wahrscheinlich.

Bedeutende Fortschritte des Meisters gegenüber der frühen Anbetung der Könige bekunden sich ferner im Figürlichen, in der Gewandbehandlung und in der koloristischen Haltung des Ganzen. Der Verkündigungsengel ist eine schlanke, graziös bewegte Gestalt. Die geradlinigen, starren Faltenzüge auf dem ersten Bilde haben einer freieren Behandlung des Gewandes Platz gemacht. Bonfigli macht sich von den Sieneser Einflüssen frei, und die überlegene Florentiner Kunst beginnt auf ihn einzuwirken. Die bunte, fast schattenlose Farbe seines ersten Bildes ist einer immer noch lebhaften, aber harmonischen Färbung gewichen. Die Verwendung von Gold ist eine sparsamere und beschränkt sich auf den Ersatz des Lufthintergrundes. Die Umrißzeichnung wird korrekter. In der Formenauffassung aber ist Bonfigli von der Strenge und Wahrheit und der herben Energie der Charakteristik, welche die Schöpfungen des Piero della Francesca auszeichnen, weit entfernt.

Das Bild ist für die Audienz der Notare gemalt worden, deren Bau 1444 begann. Eine zugehörige Predelle mit den heiligen Markus und Hieronymus und der Pietà ist verschollen.

Mit der großen Anbetung der Könige und der Verkündigung steht in engstem stilistischen Zusammenhang eine kleinere Anbetung der Könige, welche aus dem Besitz des Antiquars Volpi in Florenz für die National Gallery in London erworben wurde.

Die Komposition ist auf die einfachste Form zurückgeführt. Die heiligen drei Könige sind ohne Gefolge vor dem Christuskinde erschienen, das völlig bekleidet auf dem Schoß der Mutter sitzt. Das Kind hat sein Geschenk in Empfang genommen und segnet mit der Rechten den in Anbetung verharrenden alten König. Der heilige Joseph kauert mit untergeschlagenen Beinen am Boden in derselben Weise, wie der Evangelist Lukas auf dem Verkündigungsbilde. Rechts erhebt sich vor bergigem Hintergrunde die Gestalt des gekreuzigten Christus. Die schematischen, geradlinigen Gewandfalten, der kleinlich behandelte Vordergrund und die abbreviatorischen Formen der Berge kennzeichnen das Bild als ein Jugendwerk auf der Stufe der großen Anbetung der Könige aus S. Domenico.

Zu den Jugendwerken des Meisters dürfen ferner gezählt werden:

Vier Tafeln mit je zwei Engeln, welche, auf leichtem Gewölk kniend, Blumenkörbe tragen. Die Tafeln sind sehr schadhaft, zeigen alle den gleichen gemusterten Goldgrund und scheinen Reste eines größeren Werkes zu sein. Die Engel sind mit der nämlichen, etwas manierierten Eleganz modisch aufgeputzt, wie in der Anbetung der Könige und der Verkündigung. Auf dem Haupte tragen sie die Cresta.

In demselben Saale bewahrt die Stadtgalerie zu Perugia acht Engel mit den Marterinstrumenten Christi, welche, paarweise auf vier Tafeln verteilt, gleichfalls Reste eines größeren Ganzen sind. Die sonst bei Bonfigli so häufige Cresta fehlt ihrem in der Mitte gescheitelten, zierlich gekräuselten Haar. Doch trifft die oben gegebene Charakteristik auch auf sie zu. Mit einem rührenden Ausdruck von Trauer und Schmerz in den blassen Kindergesichtern weisen sie ihre Attribute vor. Zwei von ihnen halten lange Schriftbänder, welche auf die Darstellung einer Kreuzabnahme oder einer Pietà Bezug nehmen.

Aus dem Kloster S. Francesco del Convento stammt eine jetzt in der Pinakothek zu Perugia aufbewahrte thronende Madonna mit vier Heiligen und vier anbetenden Engeln.

Die Madonna sitzt, leicht nach links gewandt, in gleicher Tracht, wie auf der großen Anbetung der Könige und dem Verkündigungsbilde, vor einer Marmorbrüstung, an welcher ein Teppich aufgespannt ist. Sie hält mit beiden Händen das auf ihrem rechten Knie sitzende, in weißes Linnen und olivgrünes Tuch gehüllte Kind, das mit der Rechten nach dem ihm zunächst stehenden heiligen Hieronymus hinübergreift. Hieronymus, in roter Kardinalstracht, hat seinen Löwen zur Seite. Er wendet sich halb zu dem neben ihm postierten Thomas von Aquino, der als Dominikanermönch gekleidet in der Linken ein aufgeschlagenes Buch hält und die Rechte erhebt. Rechts stehen in ihrer Ordenstracht S. Franciscus mit den Wundenmalen und S. Bernhardin, beide in der Linken ein Buch haltend. Ihre Köpfe sind fast gänzlich zerstört. Über der marmornen mit Palmettenfries geschmückten Brüstung erscheinen rechts und links je zwei anbetende Engel in Halbfigur.

Die Komposition ist noch symmetrisch und altertümlich streng, und gerade das Motiv, das einen lebendigeren Zug in das Bild bringen sollte, das Hinübergreifen des Christuskindes nach dem (viel zu weit entfernten) Hieronymus, ist mißglückt. In der Madonna hat der Meister seinen jugendlichen Lieblingstypus beibehalten. Daß wir uns aber einer späteren Entwicklungsstufe des Künstlers genähert haben, bekundet vor allem die Farbe, deren ursprüngliche Buntheit gemildert ist. Trotz der altertümlich-symmetrischen Anordnung, die als rituelles Erfordernis peinlich beobachtet ist, müssen wir schon aus äußeren Gründen das Werk in die Zeit nach dem römischen Aufenthalt Bonfiglis ansetzen. Das Vorkommen des heiligen Bernhardin ist entscheidend. Die Kanonisation Bernhardins erfolgte unter Nikolaus V. im Jahre 1450. Damals befand sich Bonfigli in Rom, und erst 1453 ist er in Perugia nachweisbar. Nach 1453 wird das Werk entstanden sein.

Über dem Bilde hängt eine wahrscheinlich nicht zugehörige kreissegmentförmige Tafel mit der Darstellung Gottvaters, welcher von zwei

Engeln begleitet ist, in der Linken die Weltkugel hält und mit der Rechten segnet, eine fast wörtliche Wiederholung des Gottvaters aus dem Verkündigungsbilde [30]).

Einer späteren Schaffensperiode des Meisters scheint ein vielteiliges Altarwerk aus der Kirche S. Domenico anzugehören, dessen Mittelstück die Madonna mit vier musizierenden Engeln darstellt.

In einer Felsenlandschaft sitzt die Madonna nach vorn, den Kopf leicht nach links geneigt, und betet den auf ihrem rechten Knie sitzenden, völlig nackten Christusknaben an, der sich mit der Linken an den Falten ihres Kleides festhält. Dieses ist von dunkelroter Farbe, hoch gegürtet, und läßt den Hals frei. Der um die Schultern gelegte lange Mantel war ursprünglich blau und ist von einem Restaurator mit grauer Farbe überstrichen worden. Unter dem leichten Kopfschleier, dessen Enden tief herabhängen, quillt das lichtblonde Haar hervor. Ihr Gesicht zeigt die bekannten Züge: Das nach unten spitz verlaufende Oval auf schlankem Halse, die hohe Stirn, die schön geschwungenen Brauen, die gerade Nase, den zierlichen Mund. Es ist jener anmutige Madonnentypus, an dem Bonfigli, wie es scheint, sein ganzes Leben lang festgehalten hat. Rechts und links zu Füßen der Madonna lassen je zwei kniende Mädchenengel ihre Instrumente: Mandoline, Geige, Harfe und Tamburin, ertönen. Gold vertritt die Stelle des Lufthintergrundes. Das Bild schließt oben halbkreisförmig ab.

Zwei zugehörige kleinere Seitentafeln zeigen S. Paulus und Petrus Martyr (rechts) und S. Petrus Ap. und S. Catharina (links). In den Aposteln Petrus und Paulus werden die überlieferten Typen gegeben. Petrus erscheint in mattgrünem Gewand und gelblich-braunem Mantel, Paulus in blauem Kleid und dunkelrotem Mantel, der in einer sonst bei Bonfigli nicht üblichen Weise über die linke Schulter und den linken Arm geworfen und, unter der rechten Hüfte durchgezogen, von der linken Hand gehalten wird [31]). In der Rechten hält er das traditionelle Schwert. Petrus Martyr in Dominikanerkutte hält in der Linken ein Buch und in der Rechten die Märtyrerpalme. Das schwere Messer, das ihm den Schädel gespalten hat, sitzt noch in der Wunde. Die Brust ist von einem Dolch durchbohrt. Die heilige Katharina ist von individuellerem Charakter als die männlichen Gestalten; sie trägt ein dunkelrotes, sehr hoch gegürtetes Kleid, das an den eng anschließenden Ärmeln

---

[30]) Das Bild stammt aus dem Besitz der Confraternità del Gonfalone di S. Francesco.

[31]) Am Saum seines Gewandes ist die gefälschte Künstlerinschrift Spagnas angebracht. Diese Figur rührt, wie die drei anderen der Seitentafeln und die Figuren des Tympanons von Bartolomeo Caporali her. Die letzte Zahlung für das Altarwerk, das für die Cappella S. Vincenzo in S. Domenico bestimmt war, erfolgte, wie sich aus Dokumenten ergibt, die ich demnächst publizieren werde, an Bonfigli und Caporali am 18. Juli 1467, also zu einer Zeit, da Spagna wahrscheinlich noch nicht geboren war.

die modischen Aufschläge zeigt. Um ihre Schultern legt sich ein kostbarer Brokatmantel, auf dem Haupte trägt sie die Krone, in der Rechten ein Schwert, Palme und Buch in der Linken.

Den oberen Abschluß des jetzt in seine einzelnen Tafeln zerlegten Triptychons bilden zwei Tafeln mit den Figuren der Verkündigung: Die Jungfrau kniet, die Hände über der Brust gekreuzt, vor ihrem Pult, um die himmlische Botschaft zu empfangen. Der Engel der Verkündigung hat sich auf ein Knie niedergelassen und hält eine Lilie in der Linken.

In der Stellung der Figuren ist die alte Gebundenheit und Symmetrie beibehalten, und auch der Aufbau des ganzen Altarwerks entspricht der Überlieferung; in der koloristischen Haltung aber nähert sich das Werk den einer späteren Schaffensperiode des Meisters angehörigen Gonfaloni und Fresken. Im Figürlichen zeigt sich auch hier die geringe Durchbildung der Glieder, im Ausdruck das geziert-anmutige, in der Komposition die archaisch-strenge Symmetrie, und im Aufbau das altertümliche Prinzip des aus vielen Einzeltafeln zusammengesetzten Altarwerkes.

Fassen wir die aus den bisher betrachteten Bildern gewonnenen Eindrücke zusammen, so stellt sich der Charakter der Kunst Bonfiglis als eine Mischung florentinischer Eigentümlichkeiten mit der ererbten umbrischen Empfindung dar. Doch scheint es, als ob der Meister von der Kunst der großen Florentiner Zeitgenossen sich nur das angeeignet habe, was seinem weichen Naturell unmittelbar entsprach. Im ganzen besitzen die Tafelbilder Bonfiglis ein viel altertümlicheres Gepräge, als die erzählenden Fresken in der Kapelle der Prioren, welche in einem besonderen Kapitel eingehend analysiert werden sollen. Obgleich der Künstler es nicht vermocht hat, sich in seinen Andachtsbildern ganz von der Tradition loszulösen, so konnten doch an ihnen die Hauptphasen seiner Entwicklung aufgezeigt werden. Der ganze Umfang seines Könnens aber tritt erst in seinem Hauptwerk, den Fresken in der Kapelle der Prioren, in die Erscheinung.

Die Gonfaloni.

Fast alle Kirchenfahnen des Bonfigli sind entstanden in Zeiten, da die Pest oder eine andere Seuche das Land heimsuchte oder kurz vorher heimgesucht hatte. Wir entnehmen das aus den alten Chroniken von Perugia und aus den Darstellungen selbst.

Seit ihrem ersten verheerenden Auftreten im Jahre 1348, wo im Stadtgebiet von Perugia, wenn wir den Angaben der Chroniken trauen dürfen, fast hunderttausend Menschen der Seuche zum Opfer fielen, so daß Friedhöfe und Gräber nicht hinreichten, um all die Toten aufzunehmen, brachte die Pest in jedem Jahrzehnt mindestens einmal das große Sterben über die

Stadt. Dann versammelte sich das geängstigte Volk in den Kirchen, wo die Disciplinati ihre Bußpredigten hielten, der Ruf: »Miserere« erscholl gen Himmel und in feierlicher Prozession wurde der Gonfalone durch die Straßen getragen. Waren dann Not und Kümmernis der Pestjahre überwunden, so verkündigten Bußprediger die baldige Wiederkehr des göttlichen Strafgerichtes, und was der Phantasie der Kanzelredner entsprungen war, gewann sichtbare Gestalt in der Malerei.

Zu einer systematischen Betrachtung der Pestgonfaloni übergehend, wollen wir zunächst eine Reihe von Schöpfungen analysieren, welche sich durch ein ganz bestimmtes, alter Überlieferung folgendes Kompositionsschema von den individueller gestalteten unterscheiden.

Auf allen diesen Gonfaloni nimmt die Madonna in sehr großer Figur die Mitte der ganzen Komposition ein. Unter ihrem weit ausgebreiteten Mantel drängen sich das Volk und die Mitglieder der Brüderschaft in winzigen Gestalten. Über der Madonna ist Christus mit den Wundenmalen an Hüfte und Händen dargestellt. Er ist mit einem Mantel bekleidet, der die rechte Körperseite freiläßt. Mit der Rechten schleudert er Pfeile herab, die an dem Mantel der Madonna abprallen oder zerbrechen. Die heiligen Schutzpatrone der Stadt und der Brüderschaft knien zur Seite der Madonna, als Fürsprecher über der frommen Gemeinde schwebend.

Das so gekennzeichnete Kompositionsschema gehört alter umbrischer Tradition an. Die streng liturgische Fassung des Themas lernen wir aus einem alten, vielfach übermalten Temperabilde auf Leinwand in der Kirche S. Croce dei Falegnami zu Perugia kennen, das von Crowe-Cavalcaselle als Fresko beschrieben und irrtümlich unter den Werken Bonfiglis erwähnt wird. Es ist eine künstlerisch ganz untergeordnete Leistung und könnte wohl in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden sein, vielleicht kurz nach der Pestilenza mortifera von 1429.

Oben sehen wir den zürnenden Gottvater, der mit beiden Händen Pfeile herabschleudert, und in der Mitte die Madonna, welche mit ihrem Mantel das Volk beschützt. Am Saum ihres Kleides sind in gotischen Lettern die Verse zu lesen:

»Con umele chore et ardente fervore
Regina Celi dei Pechatore salute
Noi pregiam te che prege che ci ajute
El tuo figliolo e levace el furore.«

Auf einem Spruchband, das vom Munde des heiligen Sebastian zur Madonna geführt ist, stehen die Verse:

»Per quiste piache che or ci rude alquanto,
Per lo tuo amore e per lo figliol tuo
Te priego Madre che lo priege tanto
Che essaudischa quisto popul suo.«

Maria erhört die Bitte des Volkes und seines heiligen Fürsprechers, denn auf einem Spruchband, das zum Erzengel Raphael geführt ist, liest man:

»Martir beao con umilie core
Se' essaudito, e però Agnolo cruo
Remette l'arma e la crua spada.«

Der Engel folgt dem Befehl und steckt sein Schwert in die Scheide. Über dem Schwert ist das Wort »Fiat« zu lesen.

Unter den im Anschluß an diese streng liturgische Fassung des Themas entstandenen Gonfaloni ist der von S. Francesco in Perugia wohl der älteste. Zentralfigur ist die Madonna, welche unter ihrem Mantel die Gemeinde vor den Pfeilen Christi behütet. Oben rechts und links zwei Engel mit Schwertern und der Inschrift: »Justitia« und »Misericordia« in den Nimben. Zu den Seiten der Madonna knien Heilige: Links (von oben nach unten) Lorenzo, Ercolano, Francesco und Bernardino. Rechts: Lodovico, Costanzo, Pietro Martire und Sebastiano. Unten sieht man vor den Mauern von Perugia den Tod als Gerippe mit Fledermausflügeln, in den Händen Pfeile und Bogen, zu seinen Füßen Pestleichen. Ein von rechts herbeifliegender Engel (Angelus Misericordiae) greift ihn mit einer Lanze an. Bürger verlassen die Stadt. Links kniet vor der Kirche S. Francesco eine Gruppe von Frauen. Über der Stadtmauer ist zu lesen: FV Rº 1464.

Das Ganze ist eine besonders flüchtige Arbeit und von nur geringem künstlerischen Verdienst. Der Gonfalone genießt besondere Verehrung, weil das Antlitz der Madonna von Engelshand gemalt sein soll. Wie aus der Inschrift zu schließen, ist der Gonfalone im Jahre 1464 einer umfassenden Restauration unterzogen worden, die wahrscheinlich in der Werkstätte Bonfiglis erfolgte, und an der Gesellenhände hervorragenden Anteil haben. Neuerdings ist die Fahne nochmals vollständig übermalt worden [32]).

[32]) Am 3. Oktober 1464 wird die Errichtung einer Kapelle zu Ehren des wundertätigen Gonfalone von den Franziskanermönchen zu Perugia beantragt und von den Prioren bewilligt (Ann. Decemv. 1464 c. 96 t.). Am 20. März 1465 wird der Betrag von 10 fl. für Altarkerzen angewiesen und dabei des neuen Gonfalone gedacht (Ann. Decemv. 1465 c. 44 t.). Ebenso am 4. April (Ann. Decemv. 1465 c. 48) sowie am 22. April (Ann. Decemv. 1465 c. 54). Am 12. August eine Quantität Wachs für Kerzen (Ann. Decemv. 1465 c. 107 t.), am 26. Oktober 1465 und am 25. Juni 1466 werden je 25 fl. für Schmuck der Kapelle und Herstellung eines Tabernakels für den Gonfalone angewiesen (Ann. Decemv. 1465 c. 128 129; 1466 c. 70 u. 72). Am 8. Mai 1468 25 fl. für Herstellung eines eisernen Gitters zum Abschließen der Kapelle (Ann. Decemv. 1468 c. 50 t. u. 51 t.), am 27. Januar 1469 weitere 30 fl. zu demselben Zweck (Ann. Decemv. 1469 c. 2 t. u. 8), am 22. Oktober 10 fl. für »Hostium« und Tür der Kapelle (Ann. Decemv. 1469 c. 97 u. 97 t.), am 25. März 1470 ein weiterer Zuschuß von 20 fl. (Ann. Decemv. 1470 c. 23 t. und 25), ferner am 23. Juli 1470 20 fl. (Ann. Decemv. 1470 c. 79 t. u. 80 t.), am 28. Oktober 1472 eine Beisteuer von 20 fl. für die Vollendung der Kapellendecke (Ann. Decemv. 1472 c. 147 u. 151), am 17. Mai 1486 8 fl. für ein hölzernes Gerüst zum Tragen des Gonfalone (Ann. Decemv. 1486 c. 115 u. 115 t.).

Auf weit höherer Stufe steht der Gonfalone in Corciano bei Perugia, der urkundlich im Jahre 1472 bestellt [33]) und laut Inschrift auch in demselben Jahre ausgeführt wurde. Das Thema ist das gleiche: In der Mitte die Mantelmadonna, von oben herab schleudert Christus Pfeile, zwei Engel, mit der für Bonfigli so charakteristischen Cresta auf dem Kopfe, halten den Mantel der Madonna. S. Niccola da Tolentino und S. Antonius empfehlen das betende Volk. Ganz unten, auf einem Hügel, der mit Oliven bestanden ist, eine Ansicht von Corciano, und über dem Stadttor das Datum 1472.

Zwei Inschriften auf Schildern links und rechts verdienen noch Erwähnung. Die eine lautet: »O Maria flos virginum, velut rosa vel lilium, funde preces ad filium pro salute fidelium«. Die andere: »Sancta Maria, succurre miseris, juva pusilanimos, refove flebiles, ora pro populo« [34]).

Der Gonfalone war, wie sich aus dem mitgeteilten Dokument ergibt, für die Kirche S. Agostino bestimmt, wo er auch bis 1879 aufbewahrt wurde. Er figurierte auf der Kunstausstellung von 1879 in Perugia und wurde nach erfolgter Zurücklieferung in der Pfarrkirche S. Maria aufgestellt.

Geringer ist der Gonfalone, welchen in dem abgelegenen Bergstädtchen Pacciano, südwestlich dem Trasimenersee, die Kirche S. Giuseppe bewahrt. Die Madonna breitet ihren langen weißen Brokatmantel über das betende Volk. Christus in runder Glorie schleudert Pfeile, die Engel Raphael und Gabriel zücken Schwerter. Rechts und links knien S. Sebastian und S. Niccola da Tolentino. Zwei Spruchbänder in den Händen der Madonna tragen die Inschriften: »Se salve volete le vostre persone, per questo Sancto [Sebastiano] che porta le freccie, lui abiate gran devotione« und »a questo Sancto [Niccola da Tolentino] non posso negare che io per voi notrì [?] el

---

33) 1472 die . . . . Cum ad presens predicator sancti Augustini fecerit fieri quoddam Gonfalone cum figura Virginis Marie et nonnullorum sanctorum pro devotione universitatis Comunis predicti, petit elemosinam fiendam per Comune in subsidium dicte devotionis.

Cum in dicto castro sit Ser Antonius Ceralli de castro Sancti Poli de Campania Romana magister scolarum qui sit in dicto castro sine aliquo salario etc. juvenes dicti castri petunt ut sibi de aliquo salario provideatur. Fu data facoltà ai Consiglieri di assignare l'elemosina per detto Gonfalone e di assignare il salario a detto Ser Antonio, il qual salario sit florenorum quatuor ad rationem XL bonon. pro floreno pro quolibet anno in quo serviverit.

Zitiert nach Mariotti: Cronache manoscritte dei Castelli Perugini (in der Biblioteca Comunale zu Perugia). Auszug aus einem verloren gegangenen libro delle deliberazioni Consigliari del Comune di Corciano. (Fol. 161.)

34) Die gleiche Inschrift findet sich auf einem Gonfalone, der 1907 bei Gelegenheit der Peruginer Mostra zum Vorschein kam und jetzt leihweise in der Pinakothek ausgestellt ist (vom Verfasser beschrieben in Augusta Perusia 1907, p. 61).

mi' figliolo che mai non cessa me per voi pregare«. Die Darstellung schließt, wie üblich, mit einer Ansicht des Ortes. Davor stehen links S. Barbara und rechts S. Monica in ganz kleinen Figuren.

Durch sorgfältige Ausführung, größere Korrektheit der Zeichnung und lebhaftes Kolorit nimmt die Kirchenfahne von S. Francesco in Montone bei Umbertide eine besondere Stelle unter den Schöpfungen dieses Kunstzweiges ein.

Die Anordnung ist die gleiche. Maria, gekleidet in ein schweres langes Brokatgewand, welches die Füße verdeckt, hält über den Häuptern der frommen Gemeinde ihren Mantel, an welchem die Pfeile Christi abprallen und zerbrechen. Zwei Engel zu den Seiten Christi machen fürbittende Geberden. In drei Reihen übereinander knien je vier Heilige. Links: S. Giovanni Battista, S. Ubaldo, S. Francesco und S. Sebastiano; rechts: S. Gregorio, S. Niccola da Bari, S. Antonio und S. Bernardino. Eine Ansicht von Montone mit dem Schloß der Fortebracci bildet den unteren Abschluß. Rechts und links daneben in Strahlenglorie die Brustbilder zweier Heiligen. Rechts sieht man den Tod auf der Flucht begriffen. Die vielen Porträts von Bürgern der Stadt berechtigen zu der Annahme, daß der Gonfalone an Ort und Stelle gemalt worden ist. Auf einem Cartello zu den Füßen der Madonna die Inschrift: »A. D. 1482. Opus Huius Conventus«.

Stilistisch steht das interessante Werk dem Bartolomeo Caporali näher als seinem Werkstattgenossen Bonfigli. Zu bedauern ist, daß es eine vollständige Übermalung erfahren hat.

Von dem bisher betrachteten alter Überlieferung folgenden Kompositionsschema unterscheidet sich eine Reihe individueller gestalteter Gonfalonebilder, die durch drei Werke des Bonfigli, die Gonfaloni von S. Maria Nuova, von S. Bernardino und von S. Fiorenzo repräsentiert werden. Im ersten Falle handelt es sich um einen Pestgonfalone, im zweiten um ein Bildwerk, das an die Heilstätigkeit Bernardins in Perugia erinnern sollte. Wenn die Kirchenfahnen des ersten Schemas die Idee der Gnade und der Verzeihung in den Vordergrund stellen, so wird im Gonfalone von S. Maria Nuova vor allem der Gedanke des göttlichen Zornes zum Ausdruck gebracht. In riesengroßer Gestalt nimmt die ganze Mitte des Bildes der thronende Christus ein, der mit der Rechten Blitze schleudert. Wie auf den Darstellungen des jüngsten Gerichtes sind dem zürnenden Gott Sonne und Mond beigegeben und Engel mit den Leidensinstrumenten Christi, mit Kreuz und Lanze, mit Säule und Schweißtuch, auf den Köpfen die Cresta, erscheinen zur Seite des Herrn. Zu seinen Füßen knien links die Madonna und rechts S. Domenico, beide in kleinerer Figur. Unten, dicht gedrängt, das Volk, der Gnade Christi empfohlen durch S. Bernardo (links) und S. Scholastica (rechts). Über den Häuptern der Menge schwebt mit gewaltiger Sense der

Tod dahin. Ein Engel wehrt mit seiner Lanze dem tödlichen Streich. Im Hintergrunde eine Ansicht von Perugia. Das Bild hat durch Staub und Kerzenruß schwer gelitten. Als Jahr der Entstehung ist 1472 anzunehmen[35]).

Auch der Gonfalone von S. Bernardino zeigt als Zentralfigur Christus, der in der Linken eine große schwarze Fahne hält und die Rechte segnend oder vielmehr mahnend erhebt. Ein Chor von musizierenden und Blumen tragenden Engeln umgibt den Heiland. Vor ihm steht etwas niedriger auf Wolken der heilige Bernardin mit dem Emblem Christi in der Rechten. Die auf der unteren Hälfte des Bildes dargestellte Szene ist früher falsch gedeutet worden. Man glaubte, daß hier zugleich und nebeneinander die feierliche Verbrennung der Bücher und Bilder, welche auf Bernardins Befehl 1425 stattfand, und die Kerzenspende durch Pius II. (1459) dargestellt seien. Da aber die Verbrennung der Bücher und Bilder auf dem Domplatz erfolgte und der Vorgang hier auf der Piazza S. Bernardino sich abspielt, muß diese Deutung verworfen werden. Nun findet sich in der Chronik des Graziani, deren Manuskript die Biblioteca Comunale zu Perugia bewahrt, die Nachricht, daß am 28. Juni 1450 auf Befehl des Bischofs eine allgemeine feierliche Prozession nach der Kirche S. Bernardino veranstaltet wurde[36]), welche alljährlich am 20. Mai, dem Todestage des Heiligen, sich wiederholte und welche noch zu Cesare Crispoltis Zeiten stattfand[37]). Diese Prozession zu Ehren des heiligen Bernardin hat der Künstler dargestellt: Der Zug, mit dem Bischof, mehreren Mönchen, Magistratspersonen und Tubabläsern an der Spitze, hat sein Ziel, den Platz vor der Kirche S. Bernardino, erreicht. Die Männer

35) In der Sitzung vom 28. Januar 1472 beschlossen die Prioren, der Confraternita eine Beihülfe von 10 fl. zur Vollendung des Gonfalone zu gewähren (Ann. Decemv. 1472 c. 18 t.). Am 27. Februar 1472 erfolgte die Zahlung (Ann. 1472 c. 38 t.). Am 2. Dezember desselben Jahres werden 20 fl. für Herstellung eines eisernen Gitters in der Kapelle des Confalone bewilligt (Ann. 1472 c. 169 und 169 t.), am 6. Juli eine weitere Beisteuer von 15 d. (Ann. 1473 c. 57), am 23. Mai 1475 ein neuer Zuschuß von 30 fl. (Ann. 1475 c. 60 u. 71 t.) Am 7. September 1477, dem Namenstage der Jungfrau Maria, wurde die Kirchenfahne zum ersten Male in feierlicher Prozession durch die Stadt getragen (Ann. 1477 c. 59). Am 9. Dezember 1478 wurden 10 fl. für Ausbesserung des Gonfalone gewährt (Ann. 1478 c. 96 t.) und am 26. Dezember 1478 bezahlt (Ann. 1478 c. 110 u. 111 t.).

36) 1450. A di 28 di Giugno, per la canonizazione di Santo Berardino fu fatta qui una bella e divota processione: et prima li disciplinati delle fraternite, e poi tutti li ordini de' frate li quali tutti haveno le candele. Anco ce andò Monsignore e li Priori, li quali ebbero le facole de libre 4 l'una; e li camorlenghi di libre 3: et andarce de molti citadini, e donne e picoli e grande, tutti con le candele a loro spese. Et partirono da S. Lorenzo et andarono per fina a S. Francesco; dove lì se fece un notevole e bello offizio, et el Comuno nostro ce spese in la cera fiorini 200: et fu fatto uno pennone de tafetà, nel quale ce fu pento Santo Berardino, et quello se portà in processione; et fu ordinato che la festa de dicto Santo Berardino se debia fare adì 20 de maggio, e che tutta la cera che se porterà, lassarla.

Cronaca del Graziani, Arch. Stor. It. Tom. XVI parte Ia p. 626.

37) Crispolti, Perusia Augusta, p. 149.

legen Kerzen, die Frauen Altartücher als fromme Spende in drei in der Mitte aufgestellte Körbe. Die Fassade von S. Bernardino und der rechts sich daran anschließende Bau der Kirche S. Francesco sind mit größter Genauigkeit wiedergegeben. Nur die Inschrift auf dem Hauptgesims: Augusta Perusia 1465 steht im Widerspruch mit dem an Duccios Fassade befindlichen Datum 1461. Wir haben also das Jahr 1465 als das Datum der Vollendung des Gonfalone anzunehmen [38]). Der Künstler, der die Arbeit ausführte, war Bonfigli, wie schon Vasari angibt [39]). Es ist noch zu erwähnen, daß die Fassade 1465 durch Bonfigli und Mattioli abgeschätzt wurde, und daß im Jahre 1465 der Bischof Jacopo Vannucci die Prozession leitete. Von ihm spricht auch Crispolti, und Bonfigli hat ihn auf seinem Gonfalone porträtiert.

Als von dem herkömmlichen Kompositionsschema wesentlich abweichend ist ferner der Gonfalone von S. Fiorenzo zu erwähnen, der laut Inschrift 1476 gemalt wurde, als wieder einmal die Pest das Stadtgebiet von Perugia heimsuchte. Im oberen Teil des Bildes ist die auf Wolken kniende Madonna dargestellt. Vor ihr halten vier Engel an Stricken einen mit Rosen gefüllten Korb, auf welchem der nackte Christusknabe steht, der mit der Rechten segnet und die künftigen Wundenmale zeigt. Etwas tiefer hält ein Engel ein langes Cartello mit einem in derber Vulgärsprache verfaßten Gedicht. Zur Rechten des Cartello knien S. Sebastian und Filippo Benizi, zur Linken S. Pellegrino Laziosi und S. Fiorenzo, welche die betende Gemeinde der Gnade Christi empfehlen. Das Gedicht, mit Unrecht dem Lorenzo Spiriti zugeschrieben, stellt die Pest als Strafe für mancherlei Sünden hin und enthält den Aufruf an das Volk von Perugia, der rettenden Gnade Gottes zu gedenken:

O populo obstinato iniquo e rio
Crudel superbo ingrato e pien d'inganno,
Ch'ai posta la speranza e 'l tuo desio
In cose piene de mortale afanno
Jo son l'Angel del Ciel messo de Dio
A farte noto ch'a la pena e 'l danno
de le tuoie piaghe e de le tuoie ruine
per prieghe de Maria ci a posto fine.

[38]) Am 8. Mai 1463 werden von den Prioren 6 fl. für Bemalung des Gonfalone bewilligt (Ann. Decemv. 1463 c. 53 t.) und am 16. Mai bezahlt (Ann. 1463 c. 57). Am 3. Januar 1496 15 fl. für Ausbesserungsarbeiten an demselben (Ann. 1496 c. 1 t.) und am 1. Februar bezahlt: »pro refetione gonfalonis cum figura divi Santi Berardini causa portandi in processionibus« (Ann. 1496 c. 7 t.). Am 17. April weitere 15 fl. bewilligt (Ann. 1496 c. 23) und am 20. April bezahlt: »pro uno gonfalone fiendo cum figura Sancti Berardini loco alterius consumpti et per dittos disciplinatos deferendo per Civitatem in processionibus fiendis« (Ann. 1496 c. 25).

[39]) Ed. Milanesi III, p. 506.

Volgete gl'occhi, miseri mortali,
A' grandi exempli presenti e passati
de le miserie extreme e de' gran mali
ch'el Ciel vi manda pe' vostri peccati
De homicidij adulterj principali
d'avaritia luxuria. O scelerati
la iustizia del Cielo non fa a furia
ma lei sempre punisce omne sua ingiuria.

Ninive fu ciptà florida e magnia
E Babilonia, e or non son niente
e Soddoma e Gomorra un laco bagnia
d'acqua e de solfo nera puzzolente.
L'altra che vinse el mondo e or si lagnia
Posta in septentrione da occidente
Pei suoi peccati antiqua e bella Roma
Che 'n servil giogho el ciel la stracia e doma.

Or siate adunque grati e cognioscenti
De i benefici e gracie del Signore;
E sieno gl' animi vostri tutti (?) ardenti
Di fede carita pace e amore
E se pur voe sarcte pigri e lenti
A non volere abandonare l'errore,
Nuovo giuditio a voe anuntio: e stimo
Che fia majure e piu crudel ch'el primo.

Con pianti fatta fu gridand' omei
Nel mille settanta quatro cento sei.

Alle diese Kirchenfahnen sind mit sehr dünner Tempera auf ungrundierte Leinwand gemalt. Die Farbe ist meist trüb und dumpf geworden. Die Fahnen von S. Francesco, S. Bernardino und zu Montone haben eine vollständige Übermalung erlitten. Der künstlerische Wert dieser Erzeugnisse ist sehr verschieden. Einzelne derselben verraten nur zu deutlich die Flüchtigkeit ihrer Entstehung. Die Gedankenwelt, in der sich der Künstler hier bewegt, mutet noch recht mittelalterlich an. Seine Sprache ist die der Bußprediger der Zeit. In der Absicht, auch dem Ungebildeten verständlich zu sein, arbeitet er mit derben und drastischen Mitteln. Auch die Komposition macht einen mittelalterlich-naiven Eindruck. Die Größenverhältnisse der einzelnen Figuren werden nach der Wichtigkeit derselben abgestuft. So finden wir häufig vier bis fünf verschiedene Maßstäbe innerhalb eines Bildes. In der Madonna gibt Bonfigli einen überlieferten hieratischen Typus, unter stärkerer Betonung der Hoheit und Majestät als in den uns bekannten Tafelbildern. Der Künstler hat die Neigung, möglichst viel Personen anzubringen; dadurch wirkt das Ganze leicht überladen.

(Schluß folgt.)

San Colombano al Lambro e le sue opere d' arte.

Di **Francesco Malaguzzi-Valeri.**

La Lombardia è regione ricca di opere d' arte più che, anche in Italia, non si creda. Meno i centri principali, oltre Milano, Bergamo, Monza, Como, Brescia, Cremona, Lodi, maggiormente illustrati da studiosi italiani e stranieri (e m' è grato ricordare il compianto amico dott. Alfred Gotthold Meyer, così acuto investigatore dei caratteri dell' edilizia lombarda antica) — moltissimi luoghi attendono ancora chi dedichi loro studi e ricerche particolari. Io ho pensato che, dopo le mie peregrinazioni nella regione stessa, il frutto di ricerche e di qualche scoperta potrebbe interessare in Germania — dove gli ammiratori dell' arte italiana sono una legione e dove i visitatori del bel paese son numerosi e dotti — per indurre ad abbandonare qualche volta i luoghi percorsi dalle ferrovie e dai tramways in cerca di oasi d'arte nascoste. Le valli bergamasche, le montagne della Valtellina, certe parti della pianura verde e lussureggiante che si stende fino al Po nascondon tuttavia castelli, cascinali, chiese, oratorï, case coloniche nelle quali è spesso più che un' eco della grande arte nostrana che vantò Leonardo da Vinci e la sua scola prolifica e, nell' edilizia, il genialissimo Bramante e i suoi numerosi seguaci. Lungo le rive fiorite dei laghi lombardi, su per le coste dei monti, dissimulati fra le insenature o nascosti dai boschi, quei più modesti avanzi del bel tempo antico rivelano al fedele dell' arte sorprese piacevolissime sfuggite all'attenzione dei più diligenti compilatori di guide artistiche. Ma, oltre quegli esempi isolati, attendon tuttora un illustratore numerose borgate lontane dalle linee ferroviarie e dai battelli a vapore e pur ricche, talvolta rigurgitanti, di suggestive memorie d' arte e di storia. Nella speranza d' indurre qualche studioso dell' arte lombarda a farne oggetto di studï pazienti e d' invogliare i tedeschi che si recano in Lombardia, nelle loro peregrinazioni, a visitarli, io mi propongo, mercè la cortese ospitalità, a me nota da anni, della Direzione del Repertorium f. K. di richiamar l'attenzione, anche con nuovi dati critici e storici, su quei luoghi o, almeno, sui più notevoli e dimenticati. E incomincio con San Colombano al Lambro, l' amena borgata alla quale si arriva, da Lodi, in un' ora di vettura, percorrendo una lunga strada fra boschi folti e vaste distese di campi tagliati da abbondanti corsi d' acqua. Sul fiume Lambro, che

dà nome al luogo, il paese si stende sulla riva verde, pittoresco e vivace nella sua linea movimentata, sulla quale sovrasta l' antico castello medioevale in rovina. Per chi conosce la storia interessante del luogo le memorie si affollano numerose e s' incalzano: e, a chi abbia la pazienza di cercare e osservare, gli avanzi artistici vi rappresentano una delle più simpatiche sorprese.

* * *

La storia del luogo — che convien ricordare brevemente per spiegare la presenza delle opere d' arte — è antica e bella.

L' antica denominazione di Mombrione che sarebbe stata data a quella località parrebbe d' origine gallica. Come il nome di Insumbria deriverebbe da is-ombria, dai galli ombri, così il nome di Monte-ombrione, con progresso fonetico analogo, verrebbe modificato in monsombrone. Non insistiamo sulla attendibilità della cosa ch' è ripetuta, per tradizione, dagli storici del luogo e notiamo invece come il nome di Mombrione sia rimasto a una parte del territorio, sulle colline, in cui son avanzi di fortificazioni delle quali sarebbe ricordo fin dal secolo XIV. Alcuni laterizi tolti da scavi fra quei ruderi sono stati ritenuti tuttavia come appartenenti all' epoca della dominazione romana. Negli anni 595—598 un Colombano, monaco irlandese ospite di Agilulfo nella vicina Pavia, combattendo la setta ariana che aveva proseliti numerosi nella località di Mombrione, avrebbe insegnato agli abitanti a perfezionare la coltivazione della vite, talchè in suo onore gli abitanti — non insensibili alle dolci attrattive del prodotto di Bacco — avrebber mutato il nome di Mombrione in S. Colombano. Gli avrebbero anzi dedicata una chiesa: nell' atto di donazione fatto da G. Galeazzo Visconti ai Certosini nel 1396 è fatto ricordo di una chiesa portante il nome di S. Colombano, ma l' ubicazione che nel documento è designata non sembra corrispondere a nessuna delle chiese moderne. Nel 1164 Federico Barbarossa avrebbe riedificate e rinforzate, ingrandendole, le fortificazioni vicine al mons Colatus (attualmente la Collada) formandone cosí il castello (tutissimum Federici Castrum) raccogliendo poi gli sparsi abitanti in un borgo quadrato ai piedi del castello, recinto da bastioni, da mura merlate e da fosse, al quale sarebbe stato dato l' ampolloso nome di Civitas Imperialis[1]). Il borgo e gran parte delle terre circostanti passarono in seguito in feudo ad Ariberto d' Intimiano[2]): v' avrebber poi avuto sede i Landriani, Capitani del popolo nel periodo comunale, e poscia, quali nuovi feudatari, i Visconti. Da questo

---

[1]) *Muratori*, Chronicon Rom. Imp. — *Pertz*, Chron. Placentinum. — *Alessandro Riccardi*, Le località e territorij di S. Colombano al Lambro. Pavia. Tip. succ. Bizzoni 1888 e doc. ivi citati.

[2]) *Puricelli*, Monum. della Basilica Ambrosiana p. 245.

momento le notizie (che pel riportato primo periodo debbo alla cortesia di un dotto ricercatore di memorie sancolombanesi abitante sul posto e intelligente raccoglitore di cimelii storici e artistici di quella plaga, il dott. Pier Luigi Fiorani) hanno più sicure basi nei documenti storici e negli avanzi artistici. Nel 1396 Gian Galeazzo Visconti lasciava, per testamento, i possessi agricoli di San Colombano, insieme a quelli di Graffignana e Vimagano, con un reddito di 4500 fiorini, ai padri di San Bruno della Certosa di Pavia. Da questo momento anche l' arte trovò nel luogo incoraggiamento notevole.

Del castello — l' arx, la rocca — di San Colombano è ricordo frequente. Si sa che, con la morte di Bianca di Savoia, (31 Dicembre 1387) il castello e i diritti inerenti al feudo pervennero al milite Nicola de Diveni creditore del Duca e maestro delle entrate[3]). Nel rogito di donazione del Duca all' erigenda Certosa di Pavia è detto che egli donava ai Certosini, fra gli altri terreni, anche il Ricetto del castello di San Colombano co' suoi edifici e spettanze nonchè gli edifici e le possessioni fuori del Ricetto stesso con la fornace e i molini. Un mese dopo acquistava dal milite Nicola de Diveni, per 20 mila fiorini d' oro, il castello di San Colombano col suo territorio e proprietà annesse con la podestà di spada, onoranze, regalie e diritti inerenti[4]). Una carta del 25 Ottobre 1399 dell' archivio Belgioioso aggiunge che Gian Galeazzo confermò la donazione dei beni di S. Colombano ai Certosini, liberando i loro massari, famigliari, fittabili da ogni imposta, dazio, pedaggio, creando così una specie di comune libero nel resto del Comune di S. Colombano. Alla morte di Gian Galeazzo i beni di San Colombano, tanto quelli dei Visconti che quelli dei Certosini, andarono a ruba per opera dei nemici dei Visconti capitanati da Giovanni Vignati signore di Lodi dal 1403 al 1416. Più tardi i beni, per quanto assoggettati a deperimento negli edifici e nelle terre coltivate furon restituiti alla Certosa e ad altri milanesi[5]). Nel 1447 San Colombano e il suo castello furon occupati dai Veneti; nel 1460 i Certosini rientrarono in possesso della loro parte. «Vicende diverse di guerra ebbe a subire quell' ospizio, che teneva ancora le sembianze di castello turrito, nel 1512 ed anni susseguenti, allorchè fu a vicenda conquistato colle armi alla mano dal Lautrec dapprima, e poscia, dietro espresso incarico avutone da Don Antonio De Leyva, da Lodovico III principe di Belgioioso, fattone poi feudatario»[6]).

3) *Giovanni Agnelli*, Vertenze dei Visconti colla mensa vescovile di Lodi ecc. (in Archivio Storico Lombardo. A. XXVIII. Serie III 1901 pag. 296).

4) Archivio Belgioioso e *G. Agnelli* loc. cit.

5) Ibid.

6) *Diego Sant' Ambrogio*, Una breve corsa artistica fra le Grangie o possesioni agricole della Certosa di Pavia (in Arch. Sto. Lomb. Ser. III. A. XXIII 1896, 345).

Vediamo — prima di passare alla storia e all' esame dei minori monumenti del luogo — qualche ricordo più interessante per noi, relativo ai lavori compiuti nel castello stesso e possibilmente intorno ai suoi architetti. Se crediamo allo storico di S. Colombano, il Riccardi, il costruttore o ricostruttore del castello al tempo di Federico Barbarossa sarebbe stato, almeno per le mura e le fortificazioni, l' architetto Tito Muzio Gatta cremonese, che nel 1158 avrebbe innalzate quelle di Lodi Nuovo. Lo storico cita in proposito i manoscritti (sic) dell' archivio Belgioioso: noi ci accontentiamo di ricordare la citazione guardandoci bene dall' insistere sull' importanza ch'essa possa avere. Più tardi, nella metà del XIV secolo, il castello doveva presentarsi in bella forma e, tenuto conto dei tempi, provvisto di comodità negli alloggi se Francesco Petrarca, ospite dell' arcivescovo nel Castello di S. Colombano, ne cantava le lodi e lo chiamava late notum moenibusque prevalidum ricordando l' Arx, — la rocca, — il talamo regale o Camera Regia, insieme alle circostanti colline uberrime e vantando il limpidissimo fiume Lambro, piccolo ma capace di portar navi. Sembra che realmente, in quel torno di tempo, il luogo avesse acquistato in importanza e che, chiuse e bonificate alcune paludi circostanti, fosse centro non disprezzabile di commercio e di benessere. Nel 1370 il Castello fu ingrandito e restaurato per opera di Galeazzo II. Nel 1371—1374 Bianca di Savoia, ottenuta la concessione del feudo di S. Colombano, v' eresse, nel Ricetto del Castello, un proprio casamento che sarebbe stato chiamato la cucina (coquina domine Blanche de Sebaudia) ciò che proverebbe ch'essa vi abitava per qualche mese dell' anno. Il luogo, più tardi, servì di carcere a prigionieri di Stato notevoli; fra gli altri a Francesco Carrara il Vecchio già Signore di Padova: ciò ch' è prova dell' importanza e sicurezza militare della rocca. E poco dopo il territorio circostante faceva parte delle caccie riservate ai Visconti. Più tardi il castello e la rocca incominciarono a sentire il cozzo terribile delle artiglierie, come osserva il Riccardi dal quale spigoliamo le notizie più importanti per noi. Morto il Duca e inauguratasi la Repubblica ambrosiana i veneziani s' impadronirono di S. Colombano e della rocca benchè, nota il Simonetta, «fortissima per posizione naturale e grandiosa costruzione d' edifizi.» Francesco Sforza marciò su S. Colombano e vi pose l' assedio (14—15 settembre 1447) aprendo il fuoco delle bombarde contro i bastioni del borgo e le mura della rocca superiore difesa dai Veneziani. Il luogo si arrese poi, ma gli edifici fortificati dovettero risentir dei danni del combattimento e anche dei successivi avvenimenti perchè nel 1481 si provvedeva alla riparazione di alcune parti. L' incarico del sopraluogo, della verifica e della stima dei lavori da eseguirsi fu dato all' ingegnere del Comune di Milano Pietro da Lonate. La sua relazione rimane tuttora e vi si rileva che si riferiva a restauri da farsi nel

ponte di soccorso del castello verso mezzogiorno, nei beccatelli, nell' alto della torre dell' orologio, nonchè nella torre di San Giovanni, nella torre «de la Mirabola» nella torretta di mezzo («el torino de mezzo») nella torre «de Valedeamagi», nella torre grande nel mezzo del castello, nel «pontile che sarà a le camere del palazzo verso la terra», nella torre di San Cristoforo, nei locali adibiti al molino, nella corte del castello e nell' abitazione del castellano. I lavori si intrapresero qualche tempo dopo e, per avere il legname necessario, si dovettero tagliare grossi alberi nei possedimenti della Certosa di Pavia, di che i fittabili, danneggiati, si lamentarono col Duca di Milano 7). Nel 1504, in un atto di consegna della rocca e del castello con le munizioni e la armi fatta dal maestro delle Entrate straordinarie con l' ingegnere Amedeo (o Amadeo?) al Priore della Certosa, è descritta la fortezza coi suoi r e v e l i n i, le vie coperte, la torre grossa o Castellana presso la Torre dei Gnocchi, la torre di S. Cristoforo nella Rocca superiore, i ponti levatoi, la ghirlanda, i corridori, le fosse, con le misure in braccia milanesi. Il castello rigurgitava d' armi: v'eran balestre, corazze, celate, archibugi, s c i o p e t i, mortaletti, spingarde, ecc. 8). Del 1505 è un' altra stima di riparazioni urgenti alla rocca e agli alloggi del Castellano nei casamenti vicini: del 1522, in un atto di consegna del luogo al nuovo castellano, è ricordo delle tristi condizioni della terra dopo lo scempio fatto dalle guerre; il documento ci fa sapere che la torre centrale di S. Cristoforo era tutta a massi di ceppo e granito a punta di diamante. Nel 1525 il duca ordinava, per le istanze dei Certosimi e la diminuita importanza militare del luogo dopo l' uso perfezionato delle artiglierie, di demolire il castello; ma lo smantellamento fu parziale: sarebber scomparsi i fortini avanzati, varie torri fra cui quella centrale di S. Cristoforo, le fosse, gran parte dei bastioni. Ma poco dopo, aumentandosi a 250 fanti il presidio di custodia, il luogo sarebbe stato rimesso in istato di difesa. Certo è che gli avanzi che arrivaron fino a noi rivelano in gran parte l' arte edilizia del periodo precedente a quella parziale demolizione. Dopo il 1530 San Colombano non figura più nel novero delle p i a z z e f o r t i del ducato di Milano. I lavori successivi furon diretti piuttosto alla riedificazione e alle ampliazioni del borgo che della rocca; il castello propriamente detto, il nucleo superiore con le sue opere di difesa si prestò da allora piuttosto agli usi mutati dell' abitazione. Quando avrem fatto cenno di adattamenti al Castello nel 1585, di nuovi diroccamenti delle fortificazioni e del riempimento delle fosse nel 1585, della fondazione del nuovo Monte di Pietà nel R i c e t t o del Castello nel 1593, di pitture fatte eseguire nel 1682 sulla fronte della torre dell' Orologio, della demolizione

7) *Giovanni Agnelli.* D o c u m e n t i i n e d i t i (in A r c h i v i o S t o r i c o d i L o d i 1898, III, 108).

8) Archivio Belgioioso già in S. Colombano: *Riccardi* op. cit.

di diverse case nel Ricetto, già popolatissimo, lungo le mura castellane e nell' interno nel 1760—1776, di nuove demolizioni di case nel Ricetto da parte dei nuovi proprietarii, i Belgioioso, per aprirvi il giardino nel 1830—1850, sarà finita la serie degli avvenimenti più notevoli per la storia edilizia del Castello 9).

Esaminiamo ciò che rimane del Castello e delle fortificazioni del borgo. Le demolizioni del 1525 dovetter prender di mira, le fortificazioni del borgo, ch' era città forte, più che quelle del castello. Della cinta fortificata del borgo si son trovati avanzi, e sul più importante di questi, che presenta la merlatura a coda di rondine, è stata collocata una lapide commemorante la cinta gloriosa, a cura dello strenuo difensore delle memorie sancolombanesi, il sullodato dott. Pier Luigi Fiorani. Si tratta di forti costruzioni, di diligente fattura, in laterizio. Quanto alle fortificazioni del castello — la rocca — il danno maggiore derivò loro dall' incuria umana. Infatti le torri — sempre le prime a esser demolite in uno smantellamento intenzionale — erano invece rimaste in piedi, e diverse lo sono tuttora: quasi tutte le torri abbattute lo furono in questi ultimi anni, a memoria di abitanti viventi. L' abbarbicarsi delle piante parassite, un fulmine, il desiderio di vendere il materiale laterizio o, senz' altro, l' incuria dei proprietarî — e pel castello furon diversi — hanno prodotto ciò che molteplici assedii e fatti d' arme non avevan fatto ancora. In una sua relazione di una visita compiuta a S. Colombano nell' ottobre del 1887, il Riccardi diede diversi particolari tecnici sullo stato del Castello in quell' epoca, che a noi piace qui ricordare, per quella parte che interessa l' edilizia del monumento. Il muro di fronte del Castello aveva due giri, l' uno sopra l' altro, di merli tutti incastonati nella parete e che erano indizio che l' antichissimo parapetto del Castello era più basso dell' attuale. Su qualcuno rimaneva lo stemma scalpellato con l' impronta del biscione Visconteo ciò che prova che il nucleo principale arrivato fino a noi deve appartenere alla ricostruzione fatta, come vedemmo, nel 1370 e, poco dopo, continuata da Bianca di Savoja: il Ricetto e gli edifici abitati all' interno del Castello dovetter esser rifatti o rimodernati in pieno secolo XV. Il Riccardi credette identificare, nell' interno della rocca, nella prima cinta od antico Ricetto, l' area, ora giardino, su cui sorgeva il Palacium Magnum del Barbarossa, ad ovest, più in alto l' area della coquina domine Blance de Sabaudia, il Palacium magnum ad est, dei Vicari e Rettori della terra di S. Colombano: palazzi che vennero incendiati nella insurrezione del 1402. Si potebbero identificare la torre grossa o castellana ad ovest e altre parti ricordate nei documenti. Entro l'abitazione

9) Cfr. *Riccardi* op. cit.

dei Belgioioso rimangon tuttora la torre dei Gnocchi e i sotterranei in parte chiusi, che davano accesso alla rocca superiore dominante il Ricetto e il Borgo e, forse, al Borgo e Mercato. Nelle torri alte vi son tuttora prigioni sotterranee praticabili con scale a mano perchè non vi son traccie di scale in muratura. Un' apertura presso il borgo scendeva verso il Ricetto. Il basamento delle mura castellane è, secondo il Riccardi, molto più antico delle mura che lo sormontano, più volte abbattute, più volte rifatte o restaurate [10]). Il Riccardi potè tracciare una pianta dell' antico borgo cintato di mura e della rocca turrita provvista di revelini o fortini avanzati, oggi demoliti. La parte che maggiormente presenta tuttora importanza artistica è l' ingresso verso la borgata, consistente in un torrione quadrangolare con giro di grandiosi merli a coda di rondine e sottostanti piombatoi molto sporgenti con le fessure pel meccanismo del ponte levatoio. Da un' ampia porta a elegante sesto acuto in laterizio si entra nel castello. In un edificio a sinistra che si presenta pel primo e che servì di cantina, presso la cucina, una elegante bifora in cotto sormontata da un arco e altre finestrelle più piccole oggi chiuse attestano di certa pretesa artistica del luogo. Le case che formano la viuzza del Ricetto han tutte, qual più, qual meno, avanzi medioevali. V' è l' edificio delle prigioni con belle finestre a sesto acuto campeggianti entro le caratteristiche riquadrature bianche di cementi, con che i costruttori lombardi ottennero — nel medioevo — una modesta quanto vivace policromia nelle loro diligenti costruzioni in laterizio. Di contro un edificio appartenente oggi alla Congregazione di Carità mostra anche le tracce di un vecchio affresco. Altre costruzioni antiche con poche ogive qua e là e con qualche bella particolarità edilizia fiancheggiano questa viuzza che sale verso la rocca superiore: su di essa s' innalzan tuttora gli avanzi di alcune vecchie torri di cinta, fino a non molti anni or sono ancora in piedi. Oltre il muro di cinta con le sue belle torri quadrangolari provviste di merli e di piombatoi, in parte sfruttate, in parte demolite, il castello non offre particolarità interessanti. Gli edifici moderni dell' abitazione dell' attuale proprietario e del personale di custodia se conservano cimelii rintracciati sul luogo e attestanti la lunga signoria viscontea (medaglie, monete, armi, fittili ecc.) non presentano molte parti antiche intatte del castello. I ruderi delle torri di cinta, smantellate e senza tetto, offron oggi maggiori attrattive all' acquarellista che allo studioso d' arte che deve crucciarsi dell' abbandono in cui il luogo venne lasciato.

Maggiori soddisfazioni il ricercatore di emozioni artistiche potrà trovare girovagando pel paese. L' arte del Rinascimento v' ha lasciato avanzi veramente notevoli.

---

[10]) *A. Riccardi*, Relazione di una visita nell' ottobre 1887 al colle di San Colombano. Milano, Borroni 1887.

L' architettura bramantesca vi si afferma nella bella chiesa di San Rocco, fondata con atto del 16 agosto 1514 per concessione del canonico tortonese G. B. Buzzatto a nome del Vescovo Ottaviano Maria Sforza Visconti e diretta dilectis nobis in Christo nobilibus viris et aliis hominibus et vicinis terrae S.cti Colombani Laudens. Dioc.[11]) La chiesa, di piccole proporzioni, tutta in mattoni, a pianta ottagonale, si presenta all' esterno modestamente, con una serie di grandi finestre ad arco — due per ogni lato — a mo' di loggia ricorrente in alto e un corpo quadrangolare, pure in mattoni, in basso provvisto in origine di una bella cornice al di sotto delle finestre e di una fascia più in basso. Questo corpo ottagonale, piuttosto che essere inscritto in un quadrato come la chiesa di Santa Maria a Busto Assizio si, presentava adossato a un edificio quadrangolare solamente in parte: una distribuzione analoga è nella chiesa dell' Incoronata a Lodi in cui, dinnanzi all' ottagono, s' impostano due pareti laterali ad angolo retto sulla fronte. Il tetto antico, seguente, come nell' Incoronata di Lodi, la struttura ottagona predominante e reggente forse, alla moda bramantesca, un cupolino, andò demolito. Il tetto attuale troppo basso taglia l' edificio poco sopra le finestre: l' interno ha così perduta la leggerezza originale e le travi minori si presentano oggi scoperte e impostate trasversalmente su due grandi travi addossate a quattro lesene della loggia superiore, che ne risulta così tozza e monca.

I rapporti fra gli elementi costruttivi della chiesa dell' Incoronata a Lodi e la chiesa di San Rocco di S. Colombano son grandissimi, nell' interno. Nel piccolo edificio di S. Colombano ritornan tutti i concetti della bella costruzione lodigiana, ma qualche po' semplificati e adattati al luogo più modesto. Il pian terreno presenta, nei due edifici, gli stessi arconi entro i quali si aprono le cappellette, a leggeressimo sfondo nell' Incoronata, in S. Rocco invece oggi in parte chiusi. Le lesene corinzie ornatissime dell' Incoronata e disposte ad angolo in modo da seguire l' andamento preciso delle pareti si presentano invece in S. Rocco più semplicemente piatte, di contro ad ogni angolo dell' ottagono; ma le loro sagome eleganti, nei capitelli, nei pulvini, nello stesso carattere dei fogliami decorativi a rilievo son le stesse nei due edifici. Nei peducci degli archi dell' Incoronata si presentano i caratteristici busti a tutto tondo comuni alle costruzioni lombarde, da Bramante in poi. In San Rocco invece i busti son stati sostituiti da rosoni. La loggia superiore è anche più affine, in S. Rocco, al tempio di Lodi. Per ogni lato dell' ottagono si aprono due arcate, divise da una colonnetta liscia a capitello corinzio nell' Incoronata, da una colonnetta a candelabro, strozzature e rigonfiamenti a vaso in San Rocco, che in questo particolare

[11]) Archivio di Stato di Milano. Fondo di Religione, ad ann. cit. dal *Riccardi*, Le località ecc. cit. pag. 68. Ma oggi il documento è irreperibile nonostante le nostre ricerche.

si presenta più ricco e più tenacemente lombardo: alle lesene sottostanti ne rispondono altrettante al piano superiore nelle due chiese, ma ripiegate ad angolo a Lodi come le sottostanti, piatte invece a S. Rocco pure come le sottostanti. I tondi con stemmi e decorazioni nei peducci degli archi superiori dell' Incoronata son vuoti invece in S. Rocco. La loggia è praticabile con un corridoio in cui si aprono le finestre — due per ogni lato — in entrambi gli edifici descritti. Ma a San Rocco le pareti si presentan oggi tutte in laterizio, coperto di imbiancature: le decorazioni policromiche, se v' erano, apposte nel cinquecento, o son scomparse o si nascondono sotto la tinta bianca stesa senza riguardo su tutto l' edificio. Il quale, ad ogni modo, ostenta certe civetterie decorative che la chiesa di Lodi non ha, almeno negli elementi più vicini all' organismo architettonico: prima di tutte quella delle colonnette della loggia superiore che son abbinate, invece che semplici come a Lodi, e, come notammo, a belle candelabre anzi che liscie. Le decorazioni a fogliami e girate convenzionali di fregi nella fascia fra il primo e il second' ordine nel tempietto di S. Colombano appaion rifatte in epoca posteriore alla costruzione cinquecentesca. Diversi quadri della decadenza appesi qua e là e che converrebbe togliere per lasciar campeggiare le belle linee della chiesetta riproducono immagini di diversi santi cari all' ordine di S. Bruno.

Chi fosse l' architetto del leggiadro tempietto di San Rocco, che ricorda le grazie dell' arte bramantesca lontano dai rumori della città, fra la distesa verde delle praterie del Lodigiano, non dicono i documenti e le storie locali da noi consultate. D' altronde i cronisti del luogo si preoccuparon più di tramandare a noi le vicende belliche del castello che i ricordi d' arte. Ma è indubitato che l' architetto che seppe trarre così buon partito dalla distribuzione di elementi allora di moda con povero materiale e limitati mezzi, non senza qualche simpatica innovazione, appartiene alla scuola di Bramante. La costruzione del Battagio a Lodi come quella dell' ignoto architetto di S. Rocco sono ispirate alla sagrestia di S. Satiro a Milano: quella dell' Incoronata — con le sue lesene angolari ripiegate come in S. Satiro — più di quella colombanese. E gli stessi elementi costruttivi e decorativi, ma applicati più ampiamente, il Battagio svolse nella chiesa di Santa Maria a Crema. In un' epoca molto vicina a quella della costruzione della chiesa di S. Rocco l' architetto e scultore G. A. Amadeo aveva lavorato a Lodi. Nel 1513 infatti egli fu chiamato a decorare la parte superiore della chiesa dell' Incoronata e gli apparterrebbe il coronamento a balaustrata sul coperchio di quella chiesa [12]). Gli spetta forse l' idea della chiesa di S. Rocco a S. Colombano? Nulla di strano che il

[12]) *F. Malaguzzi-Valeri*, Giov. Antonio Amādeo. Istituto It. d' arti grafiche. Bergamo 1904, pag. 278, 279, 280.

grande artista — più spontaneo e originale scultore che architetto da le idee nuove (nella cappella Colleoni s' ispirò alla pianta della cappella dei Pazzi, più tardi alle idee bramantesche) — dovendo occuparsi, anche nella provincia lodigiana, di certi corsi d' acqua, si ria recato a S. Colombano e v' abbia diretta quella costruzione; o, per lo meno, richiestone, v' abbia mandato i disegni dalla vicina Lodi mentre egli vi lavorava. Certa esilità di forme, nelle colonnette e nelle lesene, e che ritorna nei motivi predominanti del cortile Bottigella a Pavia, opera sua documentata, conforterebbe l' ipotesi.

Anche l' antica chiesa parrocchiale, prima dei rifacimenti del periodo della decadenza, doveva presentare le forme edilizie eleganti proprie del XV secolo. Ne fanno fede gli avanzi decorativi che rimangono. Prima della metà di quel secolo la parrocchia si trovava nella località di Mombrione ed era dedicata a Santo Stefano; trasferita poi nel luogo attuale dovette iniziarsi un periodo proficuo per la chiesa che s' andò arricchendo di opere d' arte e di decorazioni. Ai due lati dell' altar maggiore rimangono due tabernacoletti per l' olio santo ad attestare, con altri avanzi che ricorderemo, della ricchezza ornamentale della chiesa. L' un d' essi, composto di due lesene scanelate con capitellini a fogliami reggenti una trabeazione classica, su cui s' imposta una cuspide ornata di foglie d' acanto e d' una mezza figura d' E c c e h o m o, porta scritto, nel timpano, in tre righe

1484 HOC OP / VS. FECIT FIERI / D. DANIEL....

Sotto il piccolo davanzale del tabernacolo son scolpiti tre festoncini. Il lavoro è modesto. D' altra mano più esperta è il tabernacoletto che gli sta di contro, di fianco all' altar maggiore, composto di due leggiadre lesenette ornate ciascuna d' una candelabra a fogliami uscenti da uno stelo che reggono — sui due eleganti capitellini corinzi di sapore bramantesco analoghi a quelli dell' interno di San Rocco — la classica cornice provvista di bastoncini e di fuseruole. E' lavoro elegante, finemente scolpito, dei primi anni del cinquecento. Un parroco, certo Don Antonio dei Carcatagi (1483—1525), lasciò buon ricordo di sè nella porta rettangolare, del 1499, provvista di due severe lesene, di due mensole a fiorami e modanature diligenti nel fregio [13]) che presenta questa iscrizione

HOC OPVS FACTVM FVIT PER VENERABIL. PRAESBITER.
D. ANTONIVS
DE CHARCHATAGIS RECTOR HVI. ECCLESIAE.
1499 DIE X JVNI.

Un altro ricordo del buon tempo antico la chiesa stessa conserva in sagrestia. E' una bella croce astile, della metà del XVI secolo, composta di un tempietto

[13]) *D. Sant' Ambrogio*, op. cit.

ottagonale con figurette di santi in smalto a fondo azzurro cupo per ogni lato (meno una ch' è mancante) di buona esecuzione: sul tempietto s' erge il Crocefisso sapientemente e diligentemente modellato; alle estremità dei bracci entro comparti polilobati, si presentano mezze figure, emblemi degli Evangelisti e, al sommo, l' allegorico pellicano che nutre i suoi piccoli.

Anche la chiesa di San Giovanni vantava una antica costruzione e opere d' arte. Del primo tempo conserva il presbitero e il fondo in cui si aprono tre grandi archi a sesto acuto e, di epoca più tarda ma ancor pura, gli stalli del coro, semplici, di severo disegno. La chiesa, come la stessa parrocchiale, fu ampliata o ricostrutta nella sua parte anteriore.

* * *

La pittura del Rinascimento ha lasciato a San Colombano qualche ricordo che convien trarre dall' oblio; anzi il luogo diede i natali a un pittore di cui le cronache locali fanno cenno con compiacenza: Bernardino Lanzani, del XV secolo. Di questo pittore, che avrebbe lavorato insieme ad Ambrogio da Fossano detto il Bergognone è più facile ricordare gli elogi degli scrittori di cose lodigiane che precisare le opere. Il Riccardi — a mo' d' esempio — fa cenno di lui sotto l' anno 1490 quando il pittore era chiamato presso Lodovico il Moro come «bono pictore de hystoriado», poi di nuovo, su uno scritto del Caffi, alle date 1500 e 1515 per dipinti a S. Tommaso di Pavia e altrove [14]). Da diversi spogli di documenti sancolombanesi messi a mia disposizione dal dott. Fiorani rilevo che una provvigione del 18 novembre 1498 della Fabbriceria di Lodi si riferirebbe alla pittura della cappella maggiore condotta «a perfetione da Ambrogio Fossate (sic) da Borgogna sopranominato il Borgognone e da Bernardino Lanzano pittore di S. Colombano »dietro compenso di lire due mila duecentocinquantadue. Parrebbe inoltre che il Lanzani lavorasse a Pavia e nella Basilica di Bobbio: nell' archivio di Stato di Torino si conserverebbe (desumo sempre dalle carte del dott. Fiorani) l' originale contratto, di pugno del Lanzani stesso, coi monaci di Bobbio per gli affreschi da lui eseguiti nella loro chiesa [15]). Al pittore stesso son attribuite a San Colombano — benchè senza sussidio di documenti, nonostante le indagini compiute fin dal 1869 dal Parroco don Luigi Gallotta per incarico di Michele Caffi — le figure della Vergine e del Bambino eseguite a fresco, che si vedono nella cappellina fuor del paese, dinnanzi al Cimitero. L' affresco vi fu trasportato, col pezzo di muro su cui è dipinto, nel 1522, dalla non lontana chiesa di San Fermo, ora distrutta, dove decorava l' altare. Nel 1773, quando fu fatta dal Vescovo di Lodi mons. Antonio Scarampo

[14]) *A. Riccardi*, Le località ecc. cit.

[15]) Su questo pittore cfr. Archivio Storico Lombardo Anni VIII (1881) 62 n.; IX (1882, 501).

la visita pastorale a S. Colombano, quella chiesa esisteva ancora. La piccola composizione rappresenta la divina madre seduta in trono, vestita di un corpetto rosso e di ampio scialle che le cade dalle spalle e le copre tutta la parte inferiore del corpo; con la sinistra tiene delicatamente un fiore e con la destra sorregge il Bambino che, le gambette nude, un corpettino giallo aderente alla persona fermato da un legaccio sui lombi, ritto in piedi sulle ginocchia della madre benedice con la destra rialzata e sostiene il simbolico globo con la sinistra. Qualche ricordo della dolce arte bergognonesca v' è nelle due figure non prive di qualche grazia ed eseguite con diligenza: i visi lunghi ma carnosi, le fronti ampie, le mani, lo stesso leggero abbigliamento del putto richiaman le figure analoghe di Ambrogio da Fossano. Ma non v' è il suo spirito sereno e sicuro, non la sicurezza del disegno e la delicatezza del colorito.

Se non sapremmo rintracciare, sul posto, le opere lasciatevi da un altro pittore un pò più tardi, G. B. Belmonte, che v' avrebbe lavorato nel 1552—1562[16]), possiamo ammirare invece le molte che vi lasciò nel 1576—1581 Bernardino Campi. Questi, apprezzatissimo dai contemporanei che lo chiamavan per commissioni a Cremona, a Mantova, a Piacenza, a Milano, a Caravaggio, a Brescia, a Lodi, a Pavia, a Reggio, ornò di affreschi l' oratorio del Castello di S. Colombano allora di proprietà dei Certosini di Pavia. Rimangon tuttora i documenti che precisano l' attività del pittore a S. Colombano: uno, in forma di confessione di pagamento in data 23 febbraio 1581, per «le opere fatte et figure dipinte per il sig. Bernardino Campi pittore al Reved. e sacro Monasterio di Certoxa di Papia nel oratorio et sotto al porticho in recetto d' esso Monasterio di Sancto Colombano. Prima l' anchona, seij historie et seij adornamenti della Vita de la Magdalena, et tutte le picture fatte sopra al altare con il Dio Padre et le seij figure de chiaro et scuro, et le finestre et la soffitta con tutto il resto de li adornamenti in detto oratorio, salvo l' aver misso l' oro. E più la certoxa depi ita sotto al porticho sive logia. Item la Madona ch' è depinta nel giardino. E più doi Angeli depinti in la giesia di Santo Colombano et la conciadora de l' anchona d' esso altare. Per prezio de Scudi cinquecento sexanta d' oro.» Queste pitture furon stimate e collaudate da Aurelio Luini figlio del celebre Bernardino («per Nob. Dominum Aurelium Luignum filium quondam Nobilis Domini Bernardini Pictore Mediolani»). Il secondo documento, del 25 di Settembre 1581, è la ricevuta di un' ultima somma a completo pagamento per que' suoi lavori[17]). Nel 1846 il conte, poi Principe, Antonio Belgioioso proprietario del Castello fece demolire l' oratorio e donò alla

[16]) *A. Riccardi* op. cit.

[17]) Archivio Belgioioso. Cartella 100 p. 308. Comunicatami in copia dal sig. Fiorani. Cfr. Archivio Storico Lombardo. Anno VII 1880, pag. 92 e segg.

Chiesa parrocchiale il quadro ad olio (l' a n c o n a del documento ricordato) rappresentante il Crocefisso con le figure della Madonna, di S. Giovanni Evangelista e della Maddalena inginocchiata; donò pure l' altare con la balaustrata di marmo, una pianeta, un calice, i camici e due colonne di marmo rosso già presso la tribuna dell' organo dell' oratorio. Diede inoltre facoltà di levare e trasportare nella chiesa tutti gli altri affreschi che fosse possibile levare ad eccezione del dipinto a fresco superiormente all' ancona che il Belgioioso regalò a suo cugino nobile Mancini per l' oratorio di Mirabello, parrocchia di Somaglia, dove pure fu trasportato l' organo di S. Colombano: le due imposte in legno dell' organo, sulle quali incominciava il motivo decorativo d' angioli ricorrente lungo la parete superiore alle imposte e lungo la volta sotto cui stava l' altare furon donate dal Belgioioso al fratello Rinaldo. Ciò rilevo da una lettera inedita del prevosto Gallotta al conte Berengario Belgioioso del 25 Settembre 1865 [18]), che assicura che la parte decorativa si componeva precisamente «di angeli con emblemi»: aggiungeva il detto prevosto che avrebbe disposto per un miglior collocamento di quei dipinti che minacciavan rovina. La figura della Vergine dipinta «nel giardino» era già guasta dal tempo: i due angioli che figuravano dipinti sulle due imposte di legno passaron poi, se crediamo al Sommi Picenardi, in proprietà della contessa Ceccopieri in Milano [19]). Purtroppo la provvisorietà del collocamento di quei dispersi frammenti dell' antico ciclo pittorico è durata fino ad oggi: così che una parte di quelle decorazioni e precisamente le lesene e il fregio del sott' arco della cappella giaccion tuttora, imballati e incassati, in un ripostiglio al pian terreno del Castello dove potemmo vederli. Mentre scriviamo si sta provvedendo — mercè accordi fra la Fabbriceria della Parrocchiale di S. Colombano e la Direzione della Pinacoteca di Brera — al ricupero a Milano, presso la Pinacoteca stessa, di una parte di quegli affreschi. Sia per la condizioni finanziarie della chiesa, sia per lo stato delle pareti di quella parrocchiale e pel carettere eminentemente decorativo — staremmo per dire profano — di alcuni dei dipinti, questi figureranno meglio nella sala della Pinacoteca che accoglie già altre opere della scuola cremonese, e potranno sperare così di veder allontanato il pericolo della loro rovina, più fortunati di altri rimasti sul posto.

Esaminiamo ora quel ciclo, veramente interessante, di affreschi del ampi, non ancor oggetto fin qui di uno studio preciso. Non tuttociò che rimane corrisponde, per numero, a quanto i due documenti ricordano: l' incuria e i guasti del tempo hanno fatto ridurre la serie, che ad ogni modo presenta interesse anche come si trova. Nell' interno della parrocchiale

---

[18]) Comunicatami dal sig. Fiorani.

[19]) A r c h i v i o S t o r i c o L o m b a r d o del 1880 cit.

furono addossati alle pareti diversi di quei frammenti tolti alla chiesetta del Castello. Vi si vede nella prima cappella a sinistra di chi entra dall'ingresso principale la composizione migliore: il Redentore dinanzi alla Maddalena la quale, inginocchiata a' suoi piedi, le chiome fluenti, il viso rivolto a lui in sentita espressione di fede, ne invoca l' aiuto: il Redentore, nudo, con un gran mantello gettato negligentemente sulle spalle e intorno ai lombi, si volge a lei e alza la mano in atto di protezione. Nel fondo del paese, bellissimo di boschi e di colline verdi, si vede il gruppo delle Pie donne dirette al sepolcro sul quale un angelo seduto veglia. Nella stessa cappella sono anche: la scena delle nozze in Galilea — Gesù Cristo a mensa al quale la Maddalena lava le chiome — e due belle lesene decorative. Nell' ultima cappella dallo stesso lato son conservati diversi frammenti degli affreschi del Campi che rivelan maggiormente i danni del tempo: vi è notevole la composizione che raffigura Gesù predicante ai fedeli, in una piazza racchiusa da edifici classici e nella quale campeggiano una piramide e un tempietto circolare a due ordini di logge sormontato da un cupolino alla moda bramantesca. Nella prima fila degli spettatori che ascoltano la parola divina è il gruppo delle pie donne. Un altro frammento mostra un gruppo di teste vigorose di vecchi accuratamente segnate nei contorni, magistralmente dipinte. Altri frammenti con teste di apostoli e di santi furon collocati nelle pareti dietro la cantoria e nella sagrestia. Due belle lesene decorative e due lunette ornate di putti con emblemi, di che fa cenno la lettera del prevosto Gallotta, son tuttora giacenti, come notammo, in un magazzeno del Castello e saranno forse trasportate a Milano, alla Pinacoteca di Brera, considerato che sul posto, dopo la demolizione dell' oratorio che le accoglieva e per la mancanza di spazio nella parrocchiale, non rispondon più alle esigenze decorative richieste dai committenti antichi. E poichè i minori frammenti collocati qua e là un po' a casaccio nella parrocchiale di S. Colombnano meriterebber veramente maggiori cure (noi v' abbian visto persino addossate delle scale a piuoli e oggetti d' uso comune) e dove si trovano non hanno ragione d' essere, è sperabile che si trovi modo d' accoglier pur essi a Brera. Se è preferibile che le opere d' arte vengan lasciate, fin che si può, sul posto a cui gli artisti le destinarono, nell' ambiente sacro alla pietà dei vecchi committenti e dove tradizioni e fede di popolo han dato loro un secondo valore, è invece per noi indiscutibile che convien ripararle in luogo sicuro quali un museo o una galleria che valgano a toglierle della rovina estrema, quando le stesse opere d' arte abbian perduto per sempre quelle ragioni che esigerebbero di lasciarle dove si trovano. Molte, molte preziose opere d' arte in Italia si sarebber salvate se fosser state riparate a tempo in una pubblica collezione prima degli sperperi che hanno dovuto subire.

Gli affreschi del Campi che abbiam ricordato non son molto ricchi di colorito, almeno nelle scene principali — al contrario delle lesene decorative che son vivacissime —; ma in compenso raccomandano il pittore per la freschezza delle composizioni e la vivacità degli stessi particolari. Le figure muliebri hanno le fronti sfuggenti, le chiome biondo chiaro, le forme son allungate, piene di nobiltà, caratteristiche del Campi; i fondi di paese, che rivelano un amoroso studio del vero nella riproduzione dei boschi fra cui serpeggiano i viottoli, rendon più attraenti queste composizioni. I visi maschili presentano molta severa bellezza e, nel contorno a grafito che li racchiude, rivelan l' amorosa ricerca della linea che il pittore apprese sulle opere del Correggio; benchè lo spirito piuttosto superficiale dell' arte dell' ultimo ventennio del cinquecento gli togliesse di interpretare tutto il sentimento intimo che irradia dalle figure dell' Allegri. Ma nelle decorazioni a putti, a fogliami, a emblemi religiosi che corre lungo le lesene e nei sottarchi tolti all' oratorio del Castello di San Colombano v' è una vigoria di concezione e una esuberanza di creazione abbastanze rare nell' arte del tempo. Bernardino Campi vi prelude a quella grande e vivace decorazione ch' egli svolse grandiosamente più tardi, nel 1590, nel coro di S. Prospero a Reggio Emilia.

Frammenti minori di affreschi vien fatto di osservare anche altrove nella borgata di S. Colombano. Ricordo, sulla facciata di una casetta in via Stefenini, una composizione con la Vergine, il Bambino e due santi, dello scorcio del XV secolo o dell' inizio del XVI, rovinatissima, che ricorda un po' la Madonna attribuita al Lanzani che abbiam descritta; in via Umberto I altri affreschi qua e là o traccie di vecchi dipinti murali affini a quella stessa pittura attribuita al Lanzani. Invece una piacente Adorazione del Bambino al n. 85 di quella stessa via richiama l' arte dei Piazza da Lodi. Una Salomè, a fresco in quegli stessi paraggi, appartiene invece al XVII secolo. Presso il ricordato dott. Pier Luigi Fiorani, intelligente raccoglitore di cimelii d' arte e di storia della sua borgata, ammirammo diversi oggetti interessanti le nostre ricerche: una bella serie di oggetti di scavo attestanti l' antichità di quella stazione, già importante fin dall' epoca gallica, varii frammenti di terre cotte decorative del Rinascimento, fra cui due motivi analoghi ma di epoca diversa: l' uno un putto, di povere forme, arcaico, appoggiato a un tralcio di vite, che il Fiorani crede facesse parte della decorazione dell' antica chiesa, l' altro, un più attraente putto, dalle forme grassoccie come un piccolo Bacco, in atto d' arrampicarsi su un ramo, come quelli analoghi e ricavati da stampo che ornano tuttora diversi edifici e specialmente le ghiere delle finestre archiacute dell' Ospedal maggiore di Milano. Questo piacente esemplare di motivo affine ma diverso da quelli, ornava il vôlto d' una finestra o d' una porta — lo prova la

leggera curvatura — dell' antico palazzo Rho di Borghetto Lodigiano, benchè il proprietario attuale lo trovasse murato in una casa di S. Colombano. Il Fiorani conserva anche diversi bei capitelli del XV e del XVI secolo: fra essi uno recante l' identico fregio della lesena che orna uno dei due tabernacoletti su descritti della chiesa parrocchiale. Nella stessa raccolta una piccola composizione a fresco — la Madonna col Bambino sulle ginocchia e una santa con un libro nella mano sinistra — non presenta importanza artistica ma un' iscrizione che ricorda che il piccolo dipinto fu fatto eseguire nel 1497 da un Antonio da Inzago.

* * *

Dopo il Rinascimento l' arte ha lasciato più numerose tracce a San Colombano. Li ricorderemo fugacemente.

Nella chiesa parrocchiale — ricostruzione quasi moderna, a tre navate — varie decorazioni festose attiran l' attenzione con la loro esuberanza se non sempre col loro buon gusto. Tuttavia la cappella del Rosario, costrutta o almeno decorata nel 1638, con le sue ornamentazioni a fresco, è un degno esempio dell' arte barocca in Lombardia, esuberante e spesso piacente quasi quanto quella romana, o parte della romana. L' altare, ricchissimo, proveniente, sembra, da Lodi, gli stalli ornatissimi, la cantoria con belle figure a rilievo rappresentan l' arte barocca con una vivacità che, nella modesta chiesetta della borgata, farebbe meraviglia a chi non conoscesse altri tesori di quel periodo disseminati nelle chiese della campagna lombarda e, più ancora, in certe montagne, specialmente in Valtellina e nell' alto bergamasco. Molte belle stoffe e parati ricordano ancorà, in quella chiesa, la magìa del colore e la ricchezza del l' arte decorativa del secolo XVII e del XVIII. In San Giovanni — dove la facciata conserva cinque pinacoli in terra cotta, parte della membratura antica e gli avanzi della decorazione originale a grandi dadi rossi e neri — può vedersi un' esuberante se non piacente ornamentazione barocca di statue e di stucchi e un bell' altare della stessa epoca. Al periodo barocco appartiene anche la costruzione attuale della chiesa di S. Francesco, che rimase incompiuta.

I certosini arricchirono notevolmente di decorazioni e di arredi sacri le chiese di S. Colombano. Oltre la croce della parrocchiale rimangon tuttora diversi buoni esemplari d' arte religiosa decorativa nella borgata. Nella chiesa di San Francesco è ammirato l' altar maggiore ornato a tarsia a larghi fogliami di diversi marmi, specialmente di rosso o fiamma di Francia: altri quattro altari presentano i pallii a finta tarsia. La balaustrata del l' altar maggiore porta la data della sua collocazione:

DIE 26 AVGVSTI ANNO DOM. 1744

mentre l' altare è del 1726; e un pallio analogo a quello di S. Colombano è nella vicina terra di Graffignana datato 1724. Il secolo XVIII fu dunque particolarmente benemerito, in questi luoghi, per ricordi artistici lasciativi, mercè i grandi mezzi di cui disponevano i Certosini. Si sa infatti che nel 1782 l' ordine possedeva, nella sola borgata di S. Colombano, arredi sacri e mobili per un valore di lire 16,685,3. Il dott. Sant' Ambrogio notò già come di quella specie di tarsia che figura negli altari delle chiese sancolombanesi non si abbiano però esempi nella Certosa di Pavia dove i pallii delle cappelle di San Giovanni Battista, di Santa Veronica e di Sant' Ugone offrono bensì alla vista lavori a finta tarsia ma non dello stile di quelli di Graffignana e S. Colombano. Lo stesso scrittore osservava però come un pallio a finta tarsia di grandi dimensioni e di esecuzione finita sia quello che si osserva nella prima cappella a sinistra della parrocchiale di S. Colombano: in uno dei grandi fiorami a volute policrome, analogo in tutto invece a certi pallii d' altri altari della Certosa pavese che non i ricordati, si legge l' iscrizione

JACOBVS. PROFESS. PARISIENSIS. FECIT. 1673

che fa pensare che quel gruppo di lavori a finta tarsia di stile barocco appartengan tutti, date la loro somiglianza e l' unica derivazione, a quel monaco professo parigino da annoverarsi nella bella serie degli artefici della tarsia che per più di due secoli arricchiron la Certosa e ler sue dipendenze di opere d' arte. Da quell' artista, pensa il citato scrittore, derivaron forse i più modesti artefici che ornaron più tardi, nella prima metà del XVIII secolo, gli altari di cui sopra s' è fatto ricordo.

Anche le altre località dipendenti un tempo dalla Certosa di Pavia — Carpiano, Vigano Certosino, Selvanesco, Villanova de' Beretti, Cascina Brusada presso Marcignago, Guinzano, Molino de' Monaci, Landriano, Birolo, Trezzano — conservan ricordi d' arte: pale d' altare, sculture, affreschi, arredi. Ma son opere staccate, sparse qua e là senza continuità d' esecuzione. A San Colombano invece l' arte è rappresentata ir un piccolo ciclo che a noi è sembrato meritevole di ricordo. Altra volta avremo a ricordare borgate e ville non meno ricche di cimelii artistici e degne d' attenzione da chi visita l' Italia a ragion di studio e per evocarne le attrattive artistiche.

Rechnungen und Aktenstücke zur Geschichte des Chorbaus von St. Lorenz in Nürnberg unter der Leitung Konrad Heinzelmanns.

Von **Albert Gümbel,**
Kgl. Kreisarchivassessor in Nürnberg.

(Schluß.)

Seite 11] Item waß ich han awß [geben][80]) von des paws wegen seind der nechsten Rechnung, daz stet hernach geschriben:

Item am samtztag vor sand Peter tag vinkula [= 29. Juli] II gesellen in der huten, dy haten czu V tagen, daz macht — V ℔ XXV dn.

Item am samtztag an sand Oswald tag [= 5. August] II in der huten, dy haben V tag, daz macht — V ℔ XXV dn.

Item am samtztag noch sand Lorentzen tag [= 12. August] II in der huten, dy haben czu V tagen, daz macht — V ℔ XXV dn.

Item an sand Sebold abend [= 18. August] II gesellen in der huten, dy haben czu IV tagen, daz macht — IV ℔ XXIV dn.

Item am samtztag vor sand Augustin [= 26. August] II in der huten, dy haben czu V tagen, macht — V ℔ XXV dn.

Item Maister Kunrad czu der Goltfasten vor sand Michelstag [= 20. September] — XX gulden.

Item am samtztag vor Dyonisy [= 7. Oktober] V gesellen awf dem perg mit dem maister, dy haben czu VI tagen, den tag czu XIV dn., vnd dem maister do selbst czu XV dn., macht — XIV ℔ XVI dn.

Item von etzlichen akasten vnd Maißeln czu stecheln, warn V^{c} spitzen, daz macht alles — VI ℔ VI dn.

---

[80]) Geschrieben ist: dem.

Item am samtztag vor Gally [= 14. Oktober] V gesellen awf dem perg, dy haben alle czu VI tagen, macht XIV ℔ XVI dn.

summa dytz foly macht
LXIII ℔ XII dn.
vnd XX gulden.

Seite 12] Item am samtztag an der heyligen XI^{M} maid tag [= 21. Oktober] V gesellen awf dem perg ab czu Rawmen, yedem gesellen den tag czu XII dn. vnd dem Maister XV dn., macht XII ℔ XXVIII [dn.]

Item dem eim karen fur II rad vnd czu Egschen[81]) vnd waß dor czu gehort IV ℔ X dn.

Item dem smid awf dem perg, macht XXXVI dn.

Item an sand Sumen Jada tag (!) [= Simonis et Jude tag, 28. Oktober] V gesellen awf dem perg mit dem maister, dy haben czu V tagen, macht X ℔ XXV dn.

Item am samtztag noch aller heyligen tag [= 4. November] V gesellen awf dem perg, dy haben czu V tagen, daz macht X ℔ XXV dn.

Item an sand Mertens tag [= 11. November] V gesellen awf dem perg, dy haben czu V tagen, macht X ℔ XXV dn.

Item dem smid awf dem perg doselbst XXXVI dn.

Item an sand Elspeten abend [= 18. November] IV gesellen awf dem perg, haben czu VI tagen, X ℔ XIV dn.

Item an sand Kathrein tag [= 25. November] IV gesellen, dy haben czu IV tagen, VIII ℔ XXIV dn.

Item LXXXVIII stein czu VIII dn., macht XXIII ℔ XIV dn.

Item am samtztag noch sand Endres tag [= 2. Dezember] IV gesellen awf dem perg, haten czu V tagen, macht VIII ℔ XXIII dn.

Item XL stein czu VIII dn, macht X ℔ XX dn.

summa dytz foly macht
I^{c}XIV ℔ vnd XI dn.

Seite 13] Item am samtztag nach vnßer Frawen tag Concepcionis [= 9. Dezember] IV gesellen awf dem perg, haben czu IV tagen, macht VII ℔ II dn.

Item XXXII stein czu VIII dn., macht IX ℔ XVI dn.

Item dem smid awf dem perg, macht XXXVI dn.

---

[81]) Wohl zu acks, ackst, Achse.

Item am samtztag noch Lucie [= 16. Dezember] awf dem perg IV gesellen, haben czu VI tagen, macht X ℔ XIV dn.
Item XLVIII stein czu VIII dn., macht XII ℔ XXIV dn.
Item den windenpawmen abczunemen maister Wollfart[82]) selb IV, yklicher IV tag czu XV dn., macht VIII ℔.
Item am heyligen Crist abend [= 23. Dezember] IV gesellen awf dem perg, haben czu V tagen, macht VIII ℔ XXIII dn.
Item XL stein czu VIII dn., macht X ℔ XX dn.
Item dem Maister sein Goltfasten, macht XX gulden.
Item am samtztag noch dem heyligen Cristag [= 30. Dezember] IV gesellen awf dem perg, dy haben czu II tagen, macht III ℔ XX dn.
Item dem smid awf dem perg, XXIV dn.
Item XVI stein czu VIII dn., macht IV ℔ VIII dn.
Item am Oberst abend [= 5. Januar] awf dem perg IV gesellen, dy haben czu IV tagen, VII ℔ II dn.
Item XXXII stein czu VIII dn., macht VIII ℔ XVI dn.
summa dytz foly macht
LXCII ℔ XXVI dn.
vnd XX gulden lantzwerung.
Seite 14] Item am samtztag noch Obersten [= 13. Januar] IV gesellen awf dem perg, dy haben czu VI tagen, daz macht X ℔ XIV dn.
Item XLVIII stein czu VIII dn., macht XII ℔ IV dn.
Item an sand Sebastian tag [= 20. Januar] IV gesellen awf dem perg, dy haben alle czu V tagen, macht VIII ℔ XXIV dn.
Item XL stein czu VIII dn., macht X ℔ XX dn.
Item dem smid awf dem perg, macht XLVIII dn.
Item am samtztag noch lichtmes [= 3. Februar] IV gesellen awf dem perg, dy haben czu V tagen, macht VIII ℔ XXIII dn.
Item XL stein czu VIII dn., daz macht X ℔ XX dn.
Item am samtztag Invocavit [= 10. Februar] IV gesellen awf dem perg, dy haben czu V tagen, macht VIII ℔ XXIV dn.
Item LII stein czu VIII dn., daz macht XIII ℔ XVI dn.

[82]) Ein Wolffhart wird in den Ämterbüchlein 1442—1445 unter den geschworenen »Zimmermeistern zum Feuer« genannt. Sein Vorname war nach Tuchers Baumeisterbuch, wo er gleichfalls genannt wird (vgl. die obengenannte Ausgabe, S. 333) Ulrich.

Item am samtztag Remiscere (!) [= 14. Februar] IV gesellen awf dem perg, dy haben czu VI tagen, macht X ℔ XIV dn.

Item XC stein czu VIII dn., macht XXIV ℔.

Item dem smid awf dem perg, macht XLVIII dn.

summa dytz foly macht
I°XXII ℔ V dn.

Seite 15] Item am samtztag Oculy [= 24. Februar] IV gesellen awf dem perg, dy haten czu VI tagen, daz macht XI ℔ XX dn.

Item LXXV stein czu VIII dn., macht XXII½ ℔.

Item am samtztag Letare [= 2. März] IV gesellen awf dem perg, haten czu VI tagen, daz macht XI ℔ XX dn.

Item XC stein czu IX dn., macht XXVII ℔.

Item am samtztag Judica [= 9. März] IV gesellen awf dem perg, dy haben alle czu VI tagen, daz macht XI ℔ XX dn.

Item XC stein czu IX dn., macht XXVII ℔.

Item dem smid awf dem perg, XLVIII ℔.

Item an dem Palm abend [= 16. März] III gesellen in der huten, dy haben alle czu V tagen, daz macht X ℔ IX dn.

Item IV gesellen awf dem perg, dy haben awch V tag, IX ℔ XXIII dn.

Item LXXV stein czu IX dn., macht XXII½ ℔.

Item VI suner kalk czu XXIV dn., macht V ℔.

Item am Oster abend [= 23. März] IV gesellen in der huten, dy haben V tag, XIII ℔ XXII dn.

Item IV gesellen awf dem perg, haben awch czu V tagen, IX ℔ XXIII dn.

Item LXXV stein czu IX dn., macht XXII½ ℔.

summa dytz foly macht
II° vnd VI ℔ XX dn.

Seite 16] Item am samtztag noch Ostern [= 30. März] IV gesellen in der huten, dy haben czu III tagen, macht VIII ℔ XII dn.

Item awf dem perg IV gesellen, awch czu III tagen, V ℔ XXIX dn.

Item XXXVI stein czu IX dn., macht X ℔ XXIV dn.

Item am samtztag noch Ambrosy [= 6. April]

IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht XIII ℔ XXII dn.
Item IV gesellen awf dem perg haben V tag IX ℔ XXIII dn.
Item LXXV stein czu IX dn., macht XXII½ ℔.
Item am samtztag vor Thiburtzy [= 13. April] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht XVI ℔ XII dn.
Item II gesellen awf dem perg, dy haben awch VI tag, V ℔ VIII dn.
Item XC stein czu IX dn., macht XXVII ℔.
Item dem smid awf dem perg, XLVIII dn.
Item am samtztag vor sand Gorgen tag [= 20. April] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht XIII ℔ XXII dn.
Item II gesellen awf dem perg haben V tag, IV ℔ XXIX dn.
Item LXXV stein czu IX dn., macht XXII½ ℔.
Item am samtztag vor Wallpurg[is] [= 27. April] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht XIII ℔ XXII dn.
Item II gesellen awf dem perg haben V tag IV ℔ XXIX dn.
Item LXXV stein czu IV dn., macht XXII½ ℔.
Item dem smid awf dem perg XXXVI ℔.
summa dytz foly macht
II^{c} vnd VII ℔ IX dn.

Seite 17] Item am samtztag noch sand Wallpurg[is] tag [= 4. Mai] IV gesellen in der huten, dy haben czu III tagen, macht VIII ℔ VII dn.
Item II gesellen awf dem perg haben awch III tag, III ℔ I dn.
Item XLV stein czu IX dn., macht XIII½ ℔.
Item III tag erden awß czu furen XLII dn.
Item am pfingst abend [= 11. Mai] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, XVI ℔ XII dn.
Item II gesellen awf dem perg, haben czu VI tagen, V ℔ XXII dn.
Item XC stein czu IX dn., macht XXVII ℔.
Item dy huten czu fegen, macht XIV dn.
Item dem smid awf dem perg, macht XXIV dn.
Item an der heyligen Drifaltikeit abend [= 18. Mai] IV gesellen in der huten, dy haben czu III tag, macht VIII ℔ XII dn.

Item awf dem perg II gesellen awf dem perg, haben III tag, V ℔ XXVI dn.

Item XLV stein czu IX dn., macht XVI$^{1}/_{2}$ ℔.

Item maister Chunrad sein Goltfasten XX gulden.

Item an sand Vrbans tag [= 25. Mai] IV gesellen in der huten, haben V tag, XIII ℔ XXII dn.

Item IV gesellen awf dem perg, haben awch V tag, IX ℔ XVIII dn.

Item IV gesellen II tag dy stein awß der huten czu furen III ℔ XXIII dn.

Item LXXV stein czu IX dn., macht XXII$^{1}/_{2}$ dn.

summa dytz foly macht
I$^{1}/_{2}$^{c} vnd IV ℔ III dn.
vnd XX gulden.

Seite 18] Item am samtztag vor sand Eraßmus tag [= 1. Juni] V gesellen in der huten, dy haben alle czu VI tagen, macht XX ℔ XV dn.

Item IV gesellen awf dem perg, haben awch czu VI tagen, XI ℔ XIV dn.

Item XC stein czu IX dn., macht XXVII[83]) ℔.

Item dy huten czu fegen XXVIII dn.

Item von eim pferd awf dem perg, erden czu furen VI ℔ XVIII dn.

Item am samtztag noch sand Eraßmus tag [= 8. Juni] V gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht XX ℔ XV dn.

Item IV gesellen awf dem perg, haben awch VI tag, XI ℔ XIV dn.

Item XC stein czu IX dn., macht XXVII ℔.

Item an sand Veytz tag [= 15. Juni] V gesellen in der huten, dy haben czu V tagen alle, daz macht XVII ℔ V dn.

Item III gesellen awf dem perg, dy haben czu V tagen, VII ℔ VI dn.

Item LXXV stein czu IX dn., macht XXII$^{1}/_{2}$ ℔.

Item dy huten czu fegen, macht XXVIII dn.

Item am samtztag vor sand Johans tag czu sunbenden [= 22. Juni] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, XVI ℔ XII dn.

---

[83]) Geschrieben ist fälschlich dn.

Item III gesellen awf dem perg, dy haben VI tag, VIII ß XXVI dn.
Item XC stein czu IX dn., macht XXVII ß
Item dem smid awf dem perg XXIV dn.
summa dytz foly macht
II^{c} vnd XXVI ß X dn.

Seite 19] Item am samtztag sand Peter vnd Pawl [= 29. Juni] IV gesellen in der huten, dy haben czu IV tagen, macht XI ß II dn.
Item III gesellen awf dem perg, haben IV tag, V ß XXIV dn.
Item LX stein czu IX dn., macht XVIII ß.
Item am samtztag noch Petry Pawly [= 6. Juli] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht XIII ß XXII dn.
Item II gesellen awf dem perg, haben V tag, macht IV ß XXIX dn.
Item dy huten czu fegen, macht XXVIII dn.
Item LXXV stein czu IX dn., macht XXII$^{1}/_{2}$ ß.
Item an sand Margreten tag [= 13. Juli] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, daz macht XIII ß XXII dn.
Item II gesellen awf dem Perg, haben awch czu V tagen, IV ß XXIX dn.
Item LXXV stein czu IX dn., macht XXII$^{1}/_{2}$ ß.
Item an sand Maria Magdalen tag[84]) [= 22. Juli] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht XVI ß XII dn.
Item III gesellen awf dem Perg awch VI tag, VIII ß XXIV dn.
Item den kirchof czu Rawmen III gesellen, macht XLII dn.
Item XC stein czu IX dn., macht XXVI$^{1}/_{2}$ ß
summa dytz foly macht
I^{c} vnd LXXI ß XXIV dn.

Seite 20] Item am samtztag noch sand Jakob tag [= 27. Juli] IV gesellen in der huten, dy haben czu IV tagen, mach[t] XI ß XII dn.
Item IV gesellen awf dem perg, haben czu IV tagen, VII ß XXVI dn.
Item LX stein czu IX dn., macht XVIII ß
Item dy huten czu fegen, XLII dn.

---

[84]) Fiel im Jahr 1448 auf einen Montag.

Item dem smid vmb allerley czu machen awf dem perg VI ℔ XXIV dn.

Item am samtztag an sand Steffans tag [= 3. August] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht XIII ℔ XXII dn.

Item IV gesellen awf dem perg awch VI tag, macht XI ℔ XX dn.

Item ein hoffmewrlin czu machen in sand Lorentzen selhaws kost mit allen sachen VI ℔ XXIV dn.

Item LXXV stein czu IX dn., macht XXII½ ℔.

Item VI^{M}IV^{c} spiczm, daz I^{c} czu X dn., vnd XXI aksten czu XII dn. vnd XV Maißeln czu III dn., macht XXXI ℔ XX dn.

Item an sand Lorentzen abend [= 9. August] IV gesellen in der huten, dy haben alle czu V tagen, macht XIII ℔ XXII dn.

Item IV gesellen awf dem perg, awch V tag, IX ℔ XXIII dn.

Item LXXV stein czu IX dn., macht XXII½ ℔.

summa dytz foly macht
I^{c} vnd LXXVII ℔ XXII dn.

Seite 21] summa meins awß gebens, daz der paw macht mit allen sachen, facit I^{M} vnd V^{c}XXXVI ℔ XXII dn. alt, vnd LX guld[en] lantzwerung.

summa summarum alles einnemens von sand Lorentzen, sand Linhart vnd vom paw macht II^{M}VIII^{c}V ℔ alt XXVII½ [dn.][86]) vnd II^{c}XIX gulden lantzwer[un]g.

summa summarum der selben dreyer awßgeben macht II^{M}III^{c} vnd XXV ℔ I dn. alt vnd I^{c}LXI gulden n.

so ist man mir an der nechsten Rechnung schuldig belibenLXXIV½ gulden landswerung vnd I^{M}IX^{c}XXXI ℔ alt XI dn., daz alles macht IV^{M}II^{c}LV ℔ alt XII dn. vnd II^{c} VII½ gulden landwerung, alzo belib mir sand Lorentz an dyßer Rechnung II^{c}XCVI ℔ alt VI½ dn.[87])

c.

Kirchenrechnung vom 11. September 1448 bis 5. Juli 1449. Ebenda Heft III.

Seite 1] Item waß ich han ein gen[o]men, daz sand Lorentzen czu steet, seind der nechsten Rechnung, dy ich det am nechsten Mitwoch vor Exultaciony (!) sante Crucis [= 11. September] yn dem XLVIII^{c} Jar, daz stet hernoch geschriben . . .

---

[85]) Korrigiert aus VIII ℔ XXIII dn.

[86]) Die ℔ und dn. korrig. aus VI (?) und V½.

[87]) Korrigiert aus I^{M}III^{c} vnd XCIX ℔ alt vnd VI½ dn.

[Es folgen auf Seite 1 und 2 die einzelnen Einnahmeposten an Geld und Getreide. Summa 341 Gulden und 857½ ℔ alt.]

Seite 3] Item waß ich han awß geben, daz sand Lorentzen czu steet, daz stet hernoch geschriben . . .

[Es folgen auf Seite 3—6 die Ausgaben[88]), insgesamt (inkl. eines Schuldenrestes von der vorigen Rechnung) 1435 ℔ 10 dn. und 122 Gulden Landeswährung.]

[Auf Seite 7 sind Einnahmen und Ausgaben der Leonhardskirche (443 ℔ und 12 fl. gegen 167 ℔ 7 dn.) vorgetragen.]

Seite 8] Item waß ich han ein gen[o]men, daz czu dem paw gehort, daz stet hernoch geschriben:

Item am ersten han ich ein gen[o]men fur pos stein LX ß alt.

Item dy Geigerin schiket an den paw II gulden.

---

[88]) Von diesen seien hier die für 2 Chorbücher und für die kleine Orgel wiedergegeben:

Seite 3] Item von czwaien psalltern, dy in den kor gehorn, fur permet vnd do von czu schreyben vnd czu einpinten, macht VIII gulden XL dn.

Seite 4] Item der Nykolas Pair, sand Lorentzen Orgenist, der vernewet vnßer klein Orgel vnd macht dor an XXI wochen vnd verczert alle wochen ein halben gulden, macht X½[89]) gulden.

Item do von czu machen fur seinen lon XVIII gulden.

Item den czimerleuten III tag czu Rusten, macht LV dn.

Item fur holtz zu dem gerüst XX dn.

Item dem Orgenist czu leykawf fur Parchant czu einem Rock IV ℔.

Item fur irch[90]) czu der Orgeln, macht III½ ℔.

Item fur III hewt czu den Ploßpelgen, macht XII ℔.

Item dem schuster von dem leder zu smiren III ℔.

Item fur negel czu den ploßpelgen, macht XLVIII dn.

Item dem Schreiner czu machen, waß dor czu not waß, VII½ ℔.

Item fur smer czu den Ploßpelgen, macht XXXV dn.

Item fur horn vnd fur alopatikum[91]) X dn.

Item dem smid fur hoken und kloben IV ℔.

Item fur I ℔ czin vnd wißmat czu loten XLII dn.

Item fur I[c] pley czu der Orgeln V gulden.

Item alle tag ein seydlein wein, macht LXX mos czu IV dn., IX ℔ Xdn.

Item czu plasen, dy weil man stimet IV ℔.

summa daz dy Orgel kost
mit allen sachen XXXIII½ gulden
vnd LIV ℔ X dn.

[89]) Korrektur aus XXI.

[90]) Nach Schmeller-Frommann: Reh- oder Gemsleder.

[91]) Das Wort zu erklären ist mir nicht möglich. Sollte es zu Aloe hepatica, eine Art Pflanzengummi oder Harz aus dem Safte der Aloe h., zu ziehen sein?

Item die Hewßin schiket an den paw ein swartzen frawenmantel vnd ein schlair, ward pedes geben vmb XVI ℔.

Item der Hewßin man ein swartzen mans mantel, ward geben vmb IV gulden.

Item ward mir geben an den paw enpeintzing II gulden.

Item pey dem heiltum vnd awf der Taffeln ist gefällen mitsamt der kirchweych vnd sand Lorentzen tag IX^{c}XLIII ℔ XVI$^{1}/_{2}$. [dn.]

Item in den stocken in der Kirchen vnd awf dem kirchoff I^{c} vñd IX ℔ X dn.

Item von der großen glocken I^{c} vnd XIV gulden.

summa dytz einnemen von des paws wegen macht MC vnd XXVIII ℔ XXVI$^{1}/_{2}$ dn. vnd CXXII gulden lantzwerung.

Seite 9] Item was ich han awßgeben, daz czu dem paw gehort, seind der nechsten rechnung, dy ich det czu des heiligen Krewtz tag Exultacionis in dem XLVIII jar daz stet hernoch geschriben:

Item am samtztag noch des[92]) heiligen Crewtz tag [= 21. September] IV gesellen in der huten haben VI tag czu XX dn., macht XIII ℔ XXII dn.

Item awf dem perg awch IV gesellen, dy haben czu VI tagen czu II g[roß, Groschen][93]) vnd irem meyster XV dn., macht XI ℔ XX dn.

Item LXXV stein czu IX dn., macht XXII$^{1}/_{2}$ ℔.

Item eim gesellen erden awßczufuren awß der huten XIII dn.

Item dem Maister sein kotember XX gulden.

Item an sand Matheus abend [= 20. September] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht XIII ℔ XXII dn.

Item auf dem perg II gesellen auch V tag, macht IV ℔ XXIX dn.

Item LXXV stein czu furlon, macht XXII$^{1}/_{2}$ ℔.

Item awß der huten dy gemachten stein czu furen, macht VII ℔ XIV dn.

---

92) Muß heißen »an«, wie das folgende Datum zeigt.

93) Nach Tucher (Baumeisterbuch, a. a. O., Wortverzeichnis) wurde der Groschen zu 7 Pfennigen gerechnet.

Item dem smid awf dem perg XLVIII dn.

Item dy gesellen in der huten verzarten awf dem perg XXIII dn.

Item an sand Michels abend [= 28. September] IV gesellen in der huten, haben VI tag, XVI ß XII dn.

Item IV gesellen awf dem perg, haben awch VI tag, macht XI ß XX dn.

Item XC stein, dy machen czu IX dn. XXVII ß.

Item am samtztag noch Michahelis [= 5. Oktober] IV gesellen in der huten czu V tagen XIII ß XXII dn.

Item IV gesellen awf dem perg, haben czu VI tagen, macht XI ß XX dn.

Item LXXV stein macht XXII½ ß.

Item ein deker selb drit, haten czu V tagen, macht IX ß XVI dn.

summa dytz foly II^{c} vnd XI ß XXVI dn.
vnd XX guld[en] lantzwerung.

Seite 10] Item am samtztag noch Dyonisii [= 12. Oktober] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tag, macht XVI ß XII dn.

Item IV gesellen awf dem perg haben awch VI tag XIII ß XX dn.

Item XC stein czu IX dn., macht XXVII ß.

Item der decker selb drit, haben czu III tagen, macht V ß XVIII dn.

Item am samtztag noch sand Gallen tag [= 19. Oktober] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht XVI ß XII dn.

Item VI gesellen awf dem perg, haben awch VI tag, XI ß XX dn.

Item XC stein czu IX dn., macht XXVII ß.

Item IV taglon, erden awß czu furen, macht LVI dn.

Item dem smid awf dem perg LXIII dn.

Item am samtztag vor Simanis et Jude [= 26. Oktober] IV gesellen in der huten, haben czu VI tagen vnd XV dn., den tag czu XV dn., macht XII ß XII dn.

Item IV gesellen awf dem perg, den tag czu XII dn., dem Maister XV dn., X ß XIV dn.

Item XXX stein czu IX dn., macht IX ß.

Item dy steinmitzen gesellen verczerten awf dem perg XXVIII dn.

Item am samtztag noch aller Heyligen tag [= 2. November] IV gesellen in der huten, dy haben czu IV tagen, macht VIII ℔ XII dn.

Item IV gesellen awf dem perg, haben awch czu IV tagen, VI ℔ X dn.

Item dem smid awf dem perg XXXIV dn.

Item dy gesellen, dy steimitz, verczerten awf dem perg XXXVI dn.

summa dytz foly macht
I^{c}LXXI ℔ XVII[94]) dn.

Seite 11] Item am samtztag vor sand Merteins tag [= 9. November] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht XII ℔ XII dn.

Item awf dem perg der maister allein hat VI tag, macht III ℔ II dn.

Item am samtztag noch sand Mertens tag [= 16. November] IV gesellen in der huten, dy haben czu V[95]) tagen, daz macht X ℔ XII dn.

Item awf dem Perg der Maister, hat [czu] V tagen, macht LXXVII dn.

Item ein sail, daz wigt III^{c} ℔ vnd kost daz ℔ czu VIII$^{1}/_{2}$ dn. vnd hat XXX klafftern an der leng, macht LXXXV ℔

Item am samtztag vor sand Kathrein tag [= 23. November] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht XII ℔ XII dn.

Item an sand Endres abend [= 29. November] IV gesellen in der huten, dy haben czu IV tagen VIII ℔ XII dn.

Item IX Eyßen czu stecheln, dy awf den perg gehorn, von eim czu XI dn., III ℔ IX dn.

Item XXI keylen czu swaißen, von I ein dn., macht XXI dn.

Item am samtztag an vnßer frawen abend Concepcionis [= 7. Dezember] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht X ℔ XII dn.

Item III^{M}III^{c} spitzen, daz I^{c} czu X dn., vnd XIII Maißel czu III dn. vnd XV aksten czu stecheln, von der aksten XII dn., macht XVIII ℔ IX dn.

---

94) Korrigiert aus XIII.

95) Korrigiert aus IV.

Item am samtztag noch Lucie [= 14. Dezember] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tag,[96] X[97] ß XII dn.

Item dem Maister fur papir, macht XV½ dn.

Item am sand Thomas abend [= 20. Dezember] IV gesellen in der huten, dy haben V tag, X ß XII dn.

Item Maister Chunrad sein sold, macht XX gulden.

summa dytz foly macht
I^cLXXXVIII ß VII½ dn.[98]
vnd XX gulden.

Seite 12] Item am heiligen Crist abend [= 24. Dezember] IV gesellen in der huten, dy haben czu II tagen, daz macht IV ß XII dn.

Item am samtztag vor Obersten [= 4. Januar] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht X ß XII dn.

Item am samtztag noch sand Erhartz tag [= 11. Januar] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht X ß XII dn.

Item am samtztag sand Priska tag [= 18. Januar] IV gesellen in [der] huten, dy haben czu VI tagen, macht XII ß XII dn.

Item am sand Pawls abend Converßionis [= 25. Januar] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht X ß XII dn.

Item an vnßer lieben frawen abend czu lichtmeß [= 1. Februar] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht XII ß XII dn.

Item an sand Appolonia tag[99] III gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht IX ß XII dn.

Item am samtztag noch Valentiny [= 15. Februar] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht XII ß XII dn.

Item an sand Peters abend Kathedra [= 21. Februar] IV gesellen in der huten, dy haten czu V tagen, macht X ß XII dn.

---

[96]) Korrigiert aus IV tagen.
[97]) Korrigiert aus XII.
[98]) Korrigiert aus I^cLXXXIII ℔ XXVII½ dn.
[99]) Dies wäre ein Sonntag (9. Februar).

Item am samtztag Invocavit [= 1. März] IV gesellen in der huten, dy haben czu IV tagen czu XX dn., macht XI ℔ II dn.

Item am samtztag Remuscere (!) [= 8. März] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht XIII ℔ XXII dn.

Item meistern Kunrad sein sold, macht XX gulden.

summa dytz foly
macht I°XVII ℔
XII dn. vnd XX gulden.

Seite 13] Item am samtztag Oculi [= 15. März] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, daz macht XVI ℔ XII dn.

Item am samtztag Letare [= 22. März] V gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, daz macht XX ℔ XV dn.

Item II czimerlewt, hat yklicher czu III tagen, macht III ℔ XXII dn.

Item am samtztag Judyca [= 29. März] V gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht XVI ℔ V dn.

Item domit IV czimerman, haben awch [czu] V tagen, macht XII ℔ VIII dn.

Item am Palm abend [= 5. April] V gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, XX ℔ XV dn.

Item domit IV czimerlewt, haben awch czu VI tagen, ...[100])

Item am Oster abend [= 12. April] V gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, XVII ℔ V dn.

Item domit IV czimerlewt, haben awch [czu] V tagen, macht XIII ℔ XXII dn.

Item am samtztag noch Ostern [= 19. April] V gesellen in der huten czu III tagen X ℔ XV dn.

Item am samtztag nach dem heiltum [= 26. April] V gesellen in der huten, dy haben czu IV tagen, daz macht XIII ℔ XXV dn.

Item am samtztag an des heiligen Krewtz tag [= 3. Mai] VI gesellen in der huten, dy haben czu IV tagen, macht XVI ℔ XVIII dn.

Item VI^{M} vnd V^{c} spitzen, vom I^{c} czu X dn., macht XII ℔ XI dn.

Item von Maister Chunrad Haws czu Czins VIII gulden.

[100]) Es fehlt die Zahl.

Item am samtztag noch sand Johans tag ante portam [= 10. Mai] VI gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht XXIV ℔ XVIII dn.

Item domit ein tagwerker hat awch VI tag, das mach[t] II ℔ XXVI dn.

Item am samtztag noch Pangracy [= 17. Mai] IV gesellen in der huten, haben VI tag, XVI ℔ XII dn.

summa dytz foly macht
IIᶜXVII ℔ XIX dn.
vnd VIII gulden.

Seite 14] Item am samtztag an[101]) sand Vrbans tag [= 24. Mai] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht XIII[102]) ℔ XXII dn.

Item domit XI suner kalk czu XXVIII dn., macht X ℔ XXVI dn.

Item am heyligen pfingst abend [= 31. Mai] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht XVI ℔ XII dn.

Item an der heyligen drifaltikeyt abend [= 7. Juni] IV gesellen in der huten, dy haben czu III tagen, macht VIII ℔ XII dn.

Item domit dem Maister Chunrad sein lon XX gulden.

Item von VIIIᶜ spicen, vom Iᶜ czu XI dn., macht II ℔ XXIV dn.

Item an sand Veytz abend [= 14. Juni] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht XIII ℔ XXII dn.

Item am samtztag noch sand Veytz tag [= 21. Juni] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht XVI ℔ XII dn.

Item domit XIV suner kalk, daz suner czu XXV dn., XII ℔ IV dn.

Item V stein Kurn perg[103]) czu V g[roß] macht V ℔ XXV dn.

Item am samtztag noch sunbenden [= 28. Juni] II gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht VI ℔ XXVI dn.

Item am samtztag noch visitacionis Marie [= 5. Juli] II gesellen in der huten, dy haben czu II tagen, macht II ℔ XXVI dn.

---

101) Muß heißen »vor«, da Urbani auf einen Sonntag fiel.

102) Darunter mit schwächerer Tinte: XVI ℔.

103) D. h. aus dem Kornberger Steinbruch. Vgl. in der Einleitung.

Item domit fur Rust sail . . . . . VI ℔

Item V czimerman, dy haben czu V tagen, macht . . . . . XX ℔ X dn.

summa dytz foly macht
I^{c}XXXVI ℔ XI dn.
vnd XX gulden.

summa meins awß geben ist, daz dem paw czu stet, daz macht X^{c} vnd XLIII[104]) ℔ II$^{1}/_{2}$[105]) dn. vnd LXXXVIII guld[en] lantz werung.

[Es folgt noch eine, durch Korrekturen, Streichungen und Einschaltungen sehr unklare Gesamtabrechnung über Einnahmen und Ausgaben von St. Lorenz, St. Leonhard und und »von dem paw«. Sie schließt mit einem Debet der Kirchenfabrik zugunsten des Kirchenmeisters im Betrage von 36 fl. und 219 ℔ 15 dn.]

Beilagen.

I.

Der Rat der Stadt Nürnberg bittet die Stadt Rothenburg o. T., ihm über die Person und »Künste« des für den Lorenzer Kirchenbau in Aussicht genommenen Werkmeisters, Meister Konrads Parliers, Auskunft zu erteilen. 1439, 18. Mai. (Nürnberger Briefbücher im K. Kreisarchive Nürnberg, Bd. 13, S. 328 [b].)

Der Stat zu Rotemburg.

L[ieben] fr[eunde]! Der erwirdig herre, herr Conr[at] Könnhofer, lerer aller künste und pfarrer bei uns zu sand Lorentzen, hat uns anbringen lassen und im etwas merklichen paues an ders[elben] sand Lorentzenkirchen fürgenommen, darumb denn er und etliche unser ratsfr[eund] mit meister Conr[at] parlierer, euerm werkmeister, in rede kommen sein, bitten wir eur weish[eit] mit fleis, ir wellet uns zu lieb zuvoran von seinem wesen und gelegenh[eit] und sunderl[ich] von seinen künsten, ob söllicher merklicher paue mit im versorgt und ausgerichtet werden möcht, in guter freunts[chaft] etwas eigensch[aft] verschreiben und im (!) zu söllichem paue bei uns günsticlich von euch komen lassen, eur gunste und füdrung umb unsern willen gutwillicl[ich] tun, als etc. denn, wo wir euer ersamkeit lieb oder etc. datum feria IIa post ascensionis domini [= 18. Mai 1439].

II.

Der Nürnberger Rat schreibt an das Domkapitel (und den Rat) zu Regensburg, die erbetene Übernahme der Dombauhütte daselbst durch Konrad

104) Korrigiert aus XXXVIII.
105) Korrigiert aus XVIII$^{1}/_{2}$.

Roritzer, zurzeit Werkmeister des Chorbaus von St. Lorenz in Nürnberg, betreffend. 1456, 31. Juli. (Briefbücher, Bd. 26, S. 191a und b.)

Den erwird[igen] hern Niclasen von Kindsperg, techant, und dem capitel des tumstifts zu Regenspurg, unsern sundernlieben herren und gunnern.

Wirdigen, sunderlieben herren und gunner! wir haben enphangen und wol vernomen euer schreiben, uns itzunt von Meister Conr[at] Roritzers, unsers werkmeisters des paus Sant Laur[entzen] pfarrkirchen bey uns, [wegen] zugesendt, beger[n]de, den seiner pflichte, uns des paus halben derß[elben] kirchen getan, gutlich ledig ze sagen und im, dem pau an dem bau an dem thum bey euch zu Regenspurg an stat seins vaters seligen vorzesein, ze vergunnen etc. wiewol wir nu etlichen meistern, unsern burgern, die an dems[elben] baue stunden und arbeiten, urlaub geben und den gemelten Meister Conraten umb notdurft und zierlicheit willen desselben paus bestellt haben, sein auch dabey übel geraten und enbern mugen, haben wir doch euer wird[en] zu gevallen demßelben Meister Conr[at], der vorgemelten pflicht unengolten, vergundt, das er euerm und unsern peuen, beden, vorsein und die verwesen sull, mit sunderm fleis pittend, sollichs also von uns zu gevallen ze nemen und im widerumb ze gestatten, so wir in vordren und unser notdurft heischt, sich zu uns ze fügen und unserm vorgemelten paue vorzesein. das stet uns zu der pillicheit umb euer wird[en] ze verd[ienen]. dat. sabbato post Jacobi [= 31. Juli 1456].

Deßgleichen ze schreiben dem rate ze Regens[purg] mutatis mutandis.

III.

Derselbe teilt der Stadt Amberg auf deren Bitte mit, daß der Baumeister der St. Lorenzkirche acht Tage dorthin kommen dürfe. 1446, 1. Dezember. (Briefbücher, Bd. 18, S. 113a.)

Amberg.

L[ieben] fr[eunde]! als ir uns von eins merklich[en] paues wegen, der an sand Martinskirchen bei euch angefangen sey, verschr[iben] und uns umb den paumeister sand Lorentzenkirchen bey uns gebeten habt etc., das haben wir wol vernomen und eurer weish[eit] zu lieb haben wir mit sand Lorenczen pflegern bey uns fleißig darumb reden und bitten laßen, die haben uns geantwurt und zugesagt, ob ir des begert und in kürtz nach demselben paumeister schikt, so wellen sie im wol gönnen an 8 tag also bey euch zu seyn, waiß euch denn ders[elb] paumeister etwas guts zu raten, daran tut er uns auch ein gefallen, denn wo wir euer ersamk[eit] lieb oder etc. datum feria 5a post Andree apostoli [= 1. Dezember] (1446).

IV, a—f.

Derselbe schreibt an Friedrich Heinrichsmann von Dettwang, dann an Albrecht und Georg von Bottendorf und Nikolaus Groß wegen einer von ersterem erhobenen Anforderung an die Stadt, betreffend die rückständige Besoldung seines verstorbenen Vaters, Meister Konrads, Werkmeisters bei St. Lorenzen. 1456, 23. Februar, 1457, 20. Juni, 1463 2. Dezember (Briefbücher Nr. 26, S. 91 b, 27, S. 126 b—128 a, 30, S. 210 b).

a.

Fridrichen Heinrichsmann
von Detwanng.

Lieber Fridrich! auf euer schreiben, uns itzunt zugesant, antreffend dritthalben jarsold, so man maister Conraten weylant werkmeister bey uns zu Sannt Laurentzen, euerm vater seligen, von des baus wegen daselbst, so ir vermeynt, schuldig beliben sein sol, haben wir die kirchenmeister zu Sannt Laurentzen für uns besant und sie ernstlich darumb zu rede geseczt, die uns denn zu erkennen geben haben, wie sie die register des baus mit fleiß fürhannden genommen und die besehen haben und vynden eigentlich, das im umb sein sold ganz ausrichtung und genugen gescheen sey, also das man im nichts hinterstelligs schuldig beliebe, vermeynende, das ir sollicher vordrung pillich abstundt. wie aber dem, wölt euch bedunken, das ir die kirchenmeister deshalben vordrung und ansprach nit vertragen möcht, so wollen wir euch oder euerm anwalt, so das ungeverlich begert wirdt, fruntlichs rechten fürderlich und gerne von in helfen; vermeynt ir auch darumb zu uns und unserm conmunn eincherley vordrung ze haben, so wollen wir euch auch fruntlichs rechten gerne pflegen an den enden, do wir des zu pflegen schuldig sein und meynen, das ir euch des von uns und den unsern pillich genugen laßt, wann wamit etc. dat. ut supra [= feria secunda post Reminiscere = 23. Februar] (1456).

b.

Fridrichen Heinrichsman
von Detwang.

Lieber Heinrich (sic)! euer schreiben, uns abermals zugesandt, solliche vordrung durch euch, wiewol unpillich, etlichs euers vermeinten veterlichen ausstands und geltschuld wegen, von meister Conr[at], etwen werkmeister bei uns zu S. Laur[entzen] sel[ig] herrurnde, haben wir wol vernomen etc. und wann wir euch nun deßelben euers fürnemens halben vormals

in unsern schriften, am montag nach dem suntag Reminiscere im 56. jare gegeben, genuglich erclert haben, wie wir alsdenn die kirchenmeister zu Sannt Laurentzen bei uns derselben sachen halb für uns besandt und sie ernstlich zu rede gesetzt, die uns denn haben zu erkennen geben, wie sie die register des baus, alsdenn euer genanter vater werkmeister gewesen ist, furhannd genomen und die mit fleiß ersucht, besehen und eigentlich erfunden haben, das dems[elben] maister Conr[at] umb sein sold ganz ausrichtung und genug gescheen und das man im auch nichts hinderstelligs beliben sei etc., uns dabei erpietend, ob ir daruber zu den kirchenmeisteren der [selben] ansprach halben eincherlei vordrung ze haben vermeintet, das wir darumb euch oder euerm volmechtigen anwalt, so des ungeverlich begert wurde, fruntlichs rechten furderlich und gerne von in helfen und, ob ir auch daruber uns und unser conmunn vordrung und spruche nicht vertragen wollt, euch auch fruntlichs rechten ze pflegen an den enden, do wir des zu pflegen schuldig sein etc., als euch der gemelt unser brief genuglich underrichtung gibt, meinen wir, das ir euch sollicher unser rechtlichen erpietung auch fur uns und die unsern on verrer ersuchung pillich hett genugen laßen etc. und wann ir uns aber uber sollich unser rechtlich erpietung ein unpillich, mutwillig bewarung zugeschr[iben] habt, die uns, all umbstend angesehen, pillich befremden, darumb begern wir mit ernste, das ir sollich euer furnemen on verziehen abtut, uns noch den unsern keines argen, scheden noch geverden wartend seit, sunder euch von uns und den unsern an recht, euch in unsern vorberurten schriften fürgeschlagen, genügen laßt, als ir auch selbs des wol schuldig seit, wa aber daruber uns oder den unsern eincherlei scheden von euch oder euern wegen zugezogen wurden, musten wir dafur halten, als sie weren. dat[um] ut supa [= feria secunda post corporis Christi = 20. Juni (1457)].

c.

Hern Albr[echt] von Bottendorf.

Edeler, wolgeborner lieber herr und fürdrer! Fridrich Heinrichsmann, zu Elgenfürt[106]) wonhaftig, hat im von seins vaters, meister Conrats seligen wegen, der etwen an dem pau Sannt Laurentzen kirchen bei uns zu Nurmberg werkmeister gewesen ist, etlichen vermeinten ausstenden solde, dems[elben] seinem vater zustende, anr[ürend], vordrung und spruch gen uns, wiewol unpillich, fürgenomen, angesehen, das dems[elben] seinem vater umb sein lon und solde, darumb er sol[che] spruch ereugt, zu iglichen zeiten ganz genug und ausrichtung gescheen und im nichts hinderstellig beliben ist, so

[106]) Weiter unten ist Ebenfurt geschrieben. Es ist wohl Ebenfurth in Niederösterreich bei Wiener Neustadt gemeint.

sich das in redlicher rechnung clerlicher erfindet und wiewol wir im nu darumb fur uns und die unsern, ob er uns sprüch zu vertragen nit vermeinte, recht und billigen austrag furgeslagen und zugeschr[iben] haben, hat er uns doch daruber ein ungepurlich bewarung zugesandt, daruf wir im aber recht fur uns und die unsern so völliclich gepotten haben, das er sich denn pillich genugen ließ, als wir söllichs auch dem edeln wolgeboren hern Jorgen von Bottendorf und, wie sich die sachen verhandelt und begeben hant, mit unsern schriften haben übersendet etc. darumb wir euer edelk[eit] in sunderm fleiße und wolgetruwen pitten, ir wollet umb unsern willen den genanten hern Jörgen fruntlich bitten, daran weisen und vermugen, auch selbs darob sein, das der genant Fridrich söllich unrechtlich und ungepurlich bewarung abtu und sich von uns vor dem allerd[urchlauchtigsten] fursten, unsern allerg[nedigsten] herren . . romischem keiser, als unserm ordenlichen richter, oder, ob im das nit fuglich sein wolt, vor der dreyer reichstet Rotemburg, Windß[heim] oder Weiß[enburg] rete einem, als wir denn an dem heiligen reiche begnadt, gefreyet und herkumen sein, und von den unsern vor des reichs richter und gerichte bei uns an recht genugen laßen, wann wir im des für uns und unser conmunn vor dem vorgenanten unsern allerg[nedigisten] herren, dem ro. keiser, zu pflegen und von den unsern vor des [reichs] richter vorgemelt, so das ungeverlich begert wirdet, willig sein zu verhelfen und ze gestatten. und wollet euch sollichermas hirinne beweisen und erzaigen, als etc. das wollen etc. dat. ut supra [= Datum wie bei b].

d.

Niclasen Groß, unserm ratsfrund, oder in seinem abwesen Sebalten Rotenhan.

Lieber Niclas! wiewol wir Fridrich Heinrichsmann von seiner vermeinten sprüch und vordrung wegen, durch in von meister Conrats, seins vaters, wegen, etwann werkmeister des paus zu Sannt Laurentzen bei uns, furg[enomen], in unsern schriften genuglich zu erkennen geben, das wir uf erfarung von den kirchenmeister[n] daselbst zu Sannt Laurentzen clerlich bericht sein, daß ders[elb] meister Conr[at] seins soldes ganz entricht und im auch nichts hinderstellig schuldig belieben sei, hat uns doch der[selbig] Fridrich ein ungepurlich bewarung über all unser rechtlich erpietung zugeschr[iben], darumb wir denn itz[und] abermals dems[elben] Frid[rich] schreiben, rechtlichen austrag furslahen und dem edlen hern Jorgen von Bottendorf, des anses und inwoner zu Ebenfurt derselb Fridrich ist, schreiben und anlangen, in darzu ze halten und zu vermugen, sich soll[icher] unser rechtpot fur uns und die unsern genugen ze laßen, inmaßen dich dise eingelegten schriften desselben handels volliclicher underweisen, darumb ist unser meinung, das du bei dems[elben] von Bottend[orf] fleis tust und

in von unsern wegen ersuchst und anlangest, den sein also zu underrichten, sich von uns und den unsern also an recht in laut der gemelten unser eingelegten schrifte on verrer beswerung und eintrege genugen ze laßen als du das nach dem pesten wol waist furzenemen und ze handeln, das ist uns von dir zu sunderm dank und wolg[evallen]. dat. ut supra [= Datum wie bei b].

e.

Hern Jorgen von Bottendorf etc.

Edeler wolg[eborner] etc. besunder lieber herr und fudrer! Fridrich Heinrichsman, euer anses und inwoner zu Ebenfurt, hat im vordrung und spruche von seins vaters wegen, meister Conrats, etwann werkmeister und barlierer des baus Sant Laur[entzen]kirchen bei uns ze Nur[emberg], furgenomen, darumb [wir] alsdenn und nun aber die kirchenmeister ders[elben] kirchen fur uns besenndt haben, gelegenheit der sachen an in ze erlernen, die uns denn zu erkennen geben, wie sie alle register und rechenpucher, dens[elben] pau berurend, ersucht und mit vleis übersehen haben und nit anders wißen noch vinden, denn das ders[elbig] meister Conr[at] seins solds und lons ganz ausgericht und im auch nichts unbezalts sollichs solds halben hinderstellig beliben sei, so wir das dem[selben] Frid[rich] in unsern schriften genuglich erclert haben, uns dabei erpietend, ob er daruber zu den gemelten kirchenmeistern icht ze sprechen vermeint zu haben, im oder seinem volmecht[igem] anwalt von dens[elben] kirchenmeistern fruntlichs rechten furderlich ze helfen und ob er uns oder unser conmunn ansprach, auch nit vertragen möcht, im darumb rechtens und austrags an den enden, da wir des pflichtig sein, ze pflegen, so das euer edelk[eit] dise eingelegten schrift zu erkennen geben. und wann er uns nun daruber, wiewol unpillich ein un[ge]purlich bewarung in laut der abschrift, sollichs berurend, zugeschr[iben] hat, das uns, sollich unser rechtlich erpietung-angesehen, nit unpillich ser befrembdet, bitten wir euer edelkeit in sunderm fleis, den gemelten euern anseßen und inwoner zu underrichten, sollich unpillich und unrechtlich bewarung abzetun und sich von uns an recht oder, ob er uns anders deshalben vordrung nit vertragen möcht, vor unserm aller-g[nedigsten] herren, dem ro. kaiser etc., als unserm ordenlichen richter, oder, ob im das nit sinnlich were, vor der dryer reichstet Rot[emburg] Winds[heim] oder Weiss[enburg] ret einem, nachdem wir an dem heiligem reich begnadt und gefreiet sein, und von den unsern vor des reichs richter und gerichte bei uns ze Nur[emberg] an recht genugen ze laßen, als wir uns des kein zweifel zu euer edelkeit nemen, sunder alles guten gentzlich versehen. das stet uns mit willen umb dieselben euer edelkeit zu verd[ienen]. dat. ut supra [Datum = wie bei b].

f.

Friderichen Heinrichsmann
von Dettwanng.

Lieber Friderich! euer schreiben, itzundt an uns gelanget und am sambstag nach Symonis et Jude nechtsvergangen zu Ebenfurt gegeben, haben wir mit seiner inhalt wol vernomen und zweifeln nit, unsere vordere schrift, euch zugesandt, haben euch wol underricht, wie wir die kirchenmeister bei uns zu sandt Lorenntzen euer vermeinten vordrung halben begagent, ernstlich zu rede gehalten und antwurt von in entphangen haben, auf meinung, wie sie die register des baus mit fleiß übersehen und darinne eigentlich funden haben, das euerem vater seligen umb sein sold ganz ausrichtung und genug gescheen sei, und uns darbei erpoten, ob ir solicher ir antwurt nit genugig sein wolt, euch von denselben kirchenmeisteren rechtens zu verhelfen und, ob ir uns derhalben spruch auch zu vertragen nit vermeintet, euch darumb rechtens zu pflegen an den enden, do wir des pflichtig weren etc., inlaut derselben unser schrift, des wir uns auch nochmals fur uns und die unsern also ungeverlich ze tun willig erbieten und tun darauf allen unwillen gen euch gutlich abe und bedurft euch derhalben keins argen zu uns versehen, desgleichen wir uns auch fur uns und die unsern gen euch halten wollen, soverr ir dem nachkumpt, so ir uns in laut euers briefs zugeschriben habt; aber die briefe, uns von euch zugeschickt, euch wider zu senden, ist unser gewonheit nit; das wollet also im pesten merken. wann wamit etc. dat. feria VI. post Andree apostoli [= 2. Dezember (1463)].

V.

Das Baseler Konzil gestattet, die Einkünfte der Lorenzer Kirchenfabrik auf 10 Jahre für den Chorbau zu verwenden. 1440, 16. September (K. Kreisarchiv, S. VI 101/2 Nr. 891).

Sacrosancta[107]) generalis Synodus Basilien[sis], in spiritu sancto legitime congregata, universalem ecclesiam representans, Dilecto ecclesie filio . , Abbati Monasterii sancti Egidii Nurenburgen. ordinis sancti Benedicti, Bambergen[sis] dio[cesis] Salutem et omnipotentis dei ben[edictionem]. Qui divinum ubilibet vigere pariter et augeri cultum sinceris zelamus affectibus, non inmerito solicitis invigilamus studiis ad hoc, ut ecclesie queque pro huuismodi cultu inibi a fidelibus conmodosius peragendo nostri favoris presidio convenienter valeant adaptari. Sane pro parte dilectorum ecclesie

---

[107]) Die Schreibung ist die des Originals, doch wurde die Interpunktion zum Zwecke leichteren Verständnisses vervollständigt.

filiorum Magistrorum fabrice parrochialis ecclesie sancti Laurencii Nurenburgen[sis], Bambergen[sis] dio[cesis], nobis exhibita petitio continebat quod olim ipsi, considerantes dictam ecclesiam non tante amplitudinis existere, quod illius parrochiani et alii fideles ad ipsam diebus precipue festivis et solemnibus ad audiendum divina confluentes conmodose absque magna pressura recipi valerent, extensionem dicte ecclesie opere magnifico et sumptuoso pro choro novo euisdem ecclesie fecerunt inchoari. Et sicuti eadem petitio subjungebat, pro complimento operis huiusmodi, ad quod maximi sumptus requirentur, fabrice ipsius ecclesie proprie non suppetunt facultates quodque, si fructus, redditus, proventus et obventiones universi prefate ecclesie, qui satis exuberant, congrua ex eis dumtaxat pro ipsius ecclesie Rectore porcione reservata, eidem fabrice ad decem annorum spacium appropriarentur et applicarentur, opus huiusmodi posset deo annuente laudabiliter consummari. Quare pro parte dictorum Magistrorum fabrice nobis fuit humiliter supplicatum, ut pro complemento operis huiusmodi ad dei laudem et salutem populi fructus, redditus, proventus, obvenciones et emolumenta predicta, reservata ex eis congrua porcione pro Rectore predicto, eidem fabrice ad huiusmodi annorum spacium appropriare et applicare dignaremur. Nos igitur, de premissis certam noticiam non habentes, huiusmodi supplicacionibus inclinati, discrecioni tue per hec scripta mandamus, quatenus vocatis dicto Rectore et aliis, qui fuerint evocandi, si est ita ipseque Rector in hoc expresse consenserit, congrua pro eo et successoribus suis dicte ecclesie Rectoribus, qui interim forsan fuerint, porcione, de qua conmode sustentari, episcopalia jura solvere et alia eis incumbentia onera supportare valeant, per te super fructibus, redditibus, proventibus, obvencionibus et emolumentis dicte ecclesie reservata, totum, quod ex eis, porcione huiusmodi deducta, residuum fuerit, fabrice predicte ad huiusmodi decem annorum spacium auctoritate nostra applices et appropries illudque per Magistros fabrice predictos interim annis singulis colligendum et in huiusmodi complemento operis exponendum fore eadem auctoritate decernas faciens eisdem Magistris fabrice de universis fructibus, redditibus, proventibus, juribus, obvencionibus et emolumentis predictis ad usum fabrice et complemento operis huiusmodi convertendis, dicta ex eis porcione deducta, integre responderi, Contradictores per censuram ecclesiasticam appellacione postposita compescendo. Non obstante si aliquibus conmuniter vel divisim a sede apostolica sit indultum, quod interdici, suspendi vel excommunicari non possint per literas non facientes plenam et expressam ac de verbo ad verbum de indulot huiusmodi mentionem. Dat. Basilee XVI Kal. Octobr. Anno a nativitate domini Millesimo quadringentesimo quadragesimo. — Orig. Perg. mit Bleibulle.

VI.

Dr. Konrad Konhofer und das Konhoferfenster im Chore von St. Lorenz zu Nürnberg[108]).

Dr. Konrad Konhofer war als Sohn Heinrich Konhofers und seiner Ehefrau Gertrud (oder Gerhaus), einer geborenen Hofmann, zu Nürnberg geboren. Zu Prag erwarb er sich den Doktorgrad in allen vier Fakultäten[109]). Er selbst nennt sich »sacre theologie professor, utriusque juris doctor, artium et medicine magister«. 1405 ist er Generalvikar des Bischofs von Bamberg (Nbg. Briefb. I, 52[b]). Er war Domherr zu Passau und Regensburg (seit 1402), 1424 wurde er Propst des Kollegiatstifts U. L. Frau zur Alten Kapelle in Regensburg[110]). Aus seinen Testamenten von 1429 und 1430 erfahren wir, daß er vordem Pfarrer zu »Galkweiß« (Gallwies bei Innsbruck?) war. Wann er in die Dienste des Nürnberger Rates trat, ist nicht genau festzustellen. Jedenfalls muß es vor dem Jahre 1425 gewesen sein, denn in diesem Jahre entsandte ihn die Stadt nach Rom, um eine Bestätigungsbulle Papst Martins V. über die dauernde Verwahrung der Reichskleinodien zu Nürnberg auszuwirken, was ihm auch gelang[111]). 1431 begleitete er König Sigmund, entsprechend einem Wunsche des letzteren, auf Kosten der Stadt nach Eger zu den Verhandlungen mit den Hussiten[112]). Im Jahr 1438 wurde er nach dem rasch hintereinander erfolgten Tode Heinrich Tanndorfers und Dr. Johanns von Ehenheim durch einen mit Berthold Deichsler eingegangenen Tausch seiner Pfarrei Leutershausen, Pfarrer bei St. Lorenz[113]). Auf dem Baseler Konzil war er als Vertreter Nürnbergs tätig. Gelegentlich der Reise dorthin dürfte er zu Rothenburg mit Meister Konrad Heinzelmann persönlich in Unterhandlung getreten sein.

Um seine Vaterstadt machte sich der wohlhabende Prälat durch eine Reihe von Schenkungen und Stiftungen wohl verdient. So überließ er 1443

---

[108]) Die hier gegebenen biographischen Angaben beruhen auf meist noch unbenutzten Urkunden des Kreisarchivs Nürnberg. Einiges ist aus Würfels Diptycha Ecclesiae Laurentianae (Nürnberg, 1756) und Waldaus, Nürnberger Zion (Nürnberg, 1787) entnommen. In bemerkenswerter Weise äußert sich auch über ihn der gleichzeitige Mönch von St. Aegydien zu Nürnberg, Konrad Herdegen, in seinen Annalen (herausgegeben von Theodor von Kern, Erlangen 1874).

[109]) Annalen des Konrad Herdegen, a. a. O., S. 13: ipse antiquissimus doctor Pragae ante eversionem ibidem ordinatus, antequam Bohemia erraret, dum ibidem studium vigebat.

[110]) Auch wird er capellanus papae und auditor causarum palacii apostolici genannt. Daß er 1436 Dommeister (magister fabrice) in Regensburg war, erfahren wir aus Schuegraf, Geschichte des Domes zu Regensburg, I. Teil (Verhandlungen des hist. Vereins von Oberpfalz und Regensburg, Bd. XI, S. 174).

[111]) Chroniken der deutschen Städte, Bd. II, S. 44.

[112]) Ebenda, Bd. I, S. 381, Anm. 1.

[113]) Ebenda S. 400, Anm. 1, und Beil. XIII.

dem Rate seine an theologischen und medizinischen Werken reiche Bücherei. 1446 machte er eine Stiftung zur besseren Beleuchtung der Altäre bei St. Lorenz, im gleichen Jahre dotierte er zwei Vikarien auf zwei neuen Altären im neuerbauten Chor, nämlich des hl. Hieronymus und der vier Kirchenväter, südlich oder rechts vom Hochaltar, und des hl. Konrad und der 14 Nothelfer, links oder nördlich vom Hochaltar, auch erkaufte er zur Wohnung für die Inhaber dieser zwei Pfründen zwei Häuser hinter der Lorenzkirche von den Gotteshauspflegern daselbst. Eine weitere Stiftung betraf drei Stipendien für Nürnberger Bürgersöhne.

Er verschied am St. Willibaldstag (7. Juli) 1452 zu Regensburg, seinem gewöhnlichen Wohnsitz, und wurde gemäß einer letztwilligen Verfügung nach Nürnberg überführt und beim Altar des hl. Hieronymus begraben[114]).

Für Nürnberg ist Konhofer, abgesehen von seinen Verdiensten um den Lorenzer Kirchenbau, in kunstgeschichtlicher Beziehung als Stifter des bekannten Konhoferfensters im Chor von St. Lorenz[115]) von Bedeutung. Ich habe im 30. Bande des Repertoriums, Seite 64, Nachtrag zu Anm. 3, der Vermutung Ausdruck gegeben, daß wir in diesem Fenster ein Werk des Meisters Konrad, Malers von Regensburg, vor uns haben. Es stützt sich diese Vermutung auf einen Eintrag in das Einlaufregister des Nürnberger Rates vom Jahre 1453, nach welchem der Rat der Stadt Regensburg den ersteren bat, »Meister Conr[at] Maler« zu der Arbeit zu St. Laurentzen, den Chor zu verglasen, zu fürdern. Dieser Bitte schloß sich noch besonders der Ratsherr Erhart Reich an. Ich habe damals geschlossen, daß sich auch hierin der Einfluß Roritzers, des Regensburger Baumeisters, bemerkbar mache. Nach meinen obigen Ausführungen möchte ich dies für die Zeit bis zum Tode Heinzelmanns nicht mehr annehmen, wohl aber hängt das Erscheinen dieses »Malers« in Nürnberg mit einem anderen Regensburger, eben unseren Dr. Konhofer bzw. dessen Auftrag zur Ausführung eines Glasfensters entgegen.

---

[114]) Die Inschrift seines bis zum Anfang des vorigen Jahrhunderts noch im Lorenzer Chor befindlich gewesenen Grabsteins teilt Murr, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in der Reichsstadt Nürnberg usw. (Nürnberg, 1801) auf S. 127, Anm. mit. Der Mönch von St. Ägydien sagt a. a. O.: obiit enim Ratisbonae et huc adductus est cum magna sollennitate et processione defunctus susceptus et in capella s. Marthae prope sanctam Claram expectatus et in choro novo adhuc non tecto ibidem sepultus.

Im K. Archive Nürnberg hinterliegt eine Rechnung über die Kosten des Transportes des Leichnams von Regensburg nach Nürnberg, worin auffallenderweise als sein Todestag der 8. Juli (St. Kilianstag) genannt wird. Akten des siebenfarb. Alphabets (in Neuordnung begriffen): Papiere aus dem Nachlaß des Konrad Kunhofer zu Nürnberg betr. Prod. 25.

[115]) Eine ausführliche Beschreibung bei Murr, a. a. O.

Daß ein fremder Glaser oder Maler etwa die Verglasung des ganzen, neuerbauten Chors seitens der Kirchenpfleger von St. Lorenz in Auftrag erhalten habe unter Beiseiteschiebung des einheimischen, leistungsfähigen Handwerks, scheint gänzlich ausgeschlossen. Dafür hätte sich auch kaum der Regensburger Rat oder ein einzelner Ratsherr mit Empfehlungsbriefen eingesetzt. Es mußte also ein bestimmter künstlerischer Auftrag sein, der den Maler Konrad nach Nürnberg führte. Es kann nur das Konhoferfenster sein!

Der Hergang war wohl dieser, daß Propst Konhofer in seinem zu Regensburg errichteten, über seine dortige Hinterlassenschaft verfügenden Testament die Vollstrecker seines letzten Willens mit der Herstellung eines Glasfensters zu seinem Gedächtnis betraute, welches Fenster sodann in dem von ihm so eifrig geförderten neuen Chorbau bei den von ihm gestifteten Altären nahe seiner letzten Ruhestätte zur Aufstellung gelangen sollte. Die Beauftragten wandten sie an einen einheimischen, schon bewährten Meister, der im Sommer des Jahres 1453 sein Werk vollendet hatte und nunmehr den Regensburger Rat um einen Empfehlungsbrief bat, um das Fenster in Nürnberg an Ort und Stelle zusammensetzen und fertigstellen zu können. Vermutlich war Reich einer der Konhoferschen Testamentsvollstrecker.

Leider besitzen wir das Regensburger Testament des Propstes nicht mehr, während das am 27. März 1452 zu Nürnberg abgefaßte Testament, in welchem er über seine Hinterlassenschaft daselbst verfügte, uns im Original im K. Kreisarchiv Nürnberg[116]) noch erhalten ist. In diesem Schriftstück erwähnt er ausdrücklich ein weiteres Regensburger Testament mit den Worten: Volo tamen quod testamentum per me Ratispone de residuis meis bonis ibidem per me relictis [factum], exceptis jamdictis clenodiis, maneat in vigore et, quatenus in aliquo huic presenti prejudicare possit, ex nunc de certa scientia revoco et anullo.

Unzweifelhaft waren in diesem Regensburger Testamente die Bestimmungen über die Herstellung des Glasfensters enthalten, in dem Nürnberger fehlt jede Spur davon[117]). Zwar gedenkt er darin auch seiner Pfarrkirche von St. Lorenz (Item ad fabricam sancti Laurentii plura donavi, sic hac vice volo, quod quinque magne tapete de Brabancia remaneant aptud (!) eam, sed monstrancia deaurata et campanelle vendantur cum cleinodiis), doch ist das alles. Auch in früheren Testamenten nirgends eine Spur von jenem Fenster.

---

[116]) Papiere aus dem Nachlaß a. a. O. Prod. 38. Am 21. April verliess er zum letztenmal Nürnberg, um sich nach Regensburg zu begeben. Ebenda Prod. 25.

[117]) Wie überhaupt in allen, aus seinem Nachlaß stammenden Schriftstücken des Nürnberger Archivs.

Daß er die Bestimmungen über sein Gedächtnisfenster in sein Regensburger Testament aufnahm, mag wohl abgesehen von irgendwelchen, für uns nicht mehr übersehbaren finanziellen Gründen damit zusammenhängen, daß Konhofer von vornherein den Meister Konrad hierfür ins Auge gefaßt und sich noch zu seinen Lebzeiten mit diesem auch über die künstlerischen Grundgedanken des Ganzen verständigt hatte.

Ein Bedenken ist freilich noch zu beheben! Waren die Bauarbeiten im Jahre 1453 schon soweit fortgeschritten, daß eine Anfertigung des Fensters möglich war? Der gut unterrichtete Mönch von St. Ägydien, welcher, wie wir oben gesehen haben, die Tatsache der Überführung des Leichnams von Regensburg nach Nürnberg kannte, teilt mit, daß Konhofer in novo choro adhuc non tecto begraben wurde. Der Chor war also noch nicht gedeckt! Scheint es da wahrscheinlich, daß die Fenster schon eingesetzt wurden? Zufällig besitzen wir aus einer Zeit, in welcher der Chor noch nicht zu seiner vollen Höhe geführt war, urkundliche Nachricht über die Anbringung eines Glasfensters. Am 6. Mai 1454 war Berthold Tucher gestorben und zu seinem Gedächtnis ließen seine Testamentsvollstrecker ein »fenster vnd glaßwerck« im neuen Chor machen[118]). Dieses Fenster war im Jahr 1457 vollendet und eingesetzt worden, denn in diesem Jahre übergaben die gleichen Exekutoren den Kirchenmeistern von St. Lorenz zu treuen Händen 50 Gulden mit der Abmachung, daß diese Summe nach Vollendung des Chores (»auf solch künfftig tag vnd zeit, so die höch des gepews des kors der benannten Lorentzen pfarrkirchen volbracht wurdet«) zur Vollendung des oberen Abschlusses des bereits gemachten unteren Fensters gebraucht würde (das die benant summ güldein dienen und wartten sol zu dem öbern glaßfensterwerck obe dem gange ob des benanten Berchtolds Tuchers seligen yetzgemachten fenster und glaswerck, das dann die benanten sein vormunden im czu seliger ewiger gedechtnüße gemacht lassen haben). Und zwar behielten sich die Vormünder (= Vollstrecker seines letzten Willens) bzw. deren Rechtsnachfolger vor, dieses Glaswerk selbst fertigen zu lassen.

---

[118]) Die hier besprochene Urkunde aus dem Tucherschen Familienarchiv ist abgedruckt in Chroniken der deutschen Städte, Bd. X (Nürnberg, Bd. IV), S. 37/38. Der Herausgeber (Hegel) bemerkt hierzu: Die Stiftung, welche durch die folgende Urkunde uns bezeugt wird, ist entweder nicht zum Vollzug gekommen, oder die Glasmalereien, von denen doch offenbar hier die Rede ist, haben sich nicht bis auf unsere Zeit erhalten. Nur das unterhalb des Umgangs befindliche, in vorliegender Urkunde als bereits vollendet erwähnte Fenster (es ist das zweite an der Nordseite des Chors) zeigt noch jetzt einigen Farbenschmuck. Doch gehört auch hier das Erhaltene mit Ausnahme etwa des Wappens von Berthold Tucher, unter welchem die seiner drei Frauen stehen, einer viel späteren Periode an.

Was nun im Jahre 1455 oder 1456[119]) möglich war, mag wohl auch zwei oder drei Jahre vorher keinem Hindernis begegnet sein. Ohne solche Annahme hätte die Bitte des Regensburger Rates ja gar keinen Sinn. Übrigens wird schon in unseren Baurechnungen vom Jahre 1445 von eisernen Stangen und Eisen als »Muster« in ein »glaß venster« und weiter unten von »eyßnen negell czu den laten, als man dy venster dekt« gesprochen.

---

[119]) Aus diesem Jahre 1455 besitzt die Kirche noch ein Hirßfogelfenster. Es ist das erste Fenster nördlich im Chorumgang und trägt die Inschrift: Anno dni. 1456 ward diß fenster ein Gesetzt, hat gestift d[eocharus?] Hirßfogel, dem got gnad.

Die Heimat des Meisters D. S.

Von **Paul Kristeller.**

Mit 2 Abbildungen.

Die Vergleichung der beiden hier abgebildeten Holzschnitte des Meisters D. S. und Johannes Wechtlins wird auf den ersten Blick erkennen lassen, daß ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen den beiden Darstellungen bestehen müsse. Unter den zahlreichen Illustrationen der Ars moriendi steht diese Komposition, in der in geschickter Weise die beiden sonst stets in Reihen von Bildern einander gegenüber gestellten Szenen des seligen und des reuelosen Sterbens in eins verbunden sind, so viel ich weiß, ganz allein. Ebensowenig wie über die Tatsache, daß die beiden Darstellungen in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen, kann man, meines Erachtens, darüber im Zweifel sein, welcher von beiden die Priorität zugesprochen werden muß.

Der Holzschnitt des Meisters D. S. ist ein Meisterwerk der Komposition und der Formgebung von ganz bedeutender Wirkung, wie es im Anfange des 16. Jahrhunderts nur sehr wenige deutsche Künstler hervorzubringen imstande gewesen wären. Ein Widerspruch hiergegen wird so wenig zu befürchten sein wie es nötig wäre, auf die einzelnen Vorzüge der Komposition oder auf die Feinheiten der Zeichnung hinzuweisen. Wechtlin hat für seinen Holzschnitt, der seiner Passionsfolge angefügt ist, das Werk des D. S. als geschickter Künstler mit einer gewissen Selbständigkeit benutzt. Er hat die Gesamtanlage der Komposition gegenseitig nachgebildet und einzelne Motive übernommen, aber überall durch seine Abänderungen die Wirkung des herrlichen Blattes des D. S. wesentlich abgeschwächt. Er hat z. B. den dort diskret aber merklich angegebenen Gegensatz der verfallenen, strohgedeckten Behausung des Guten zu der reicheren, gedielten Wohnung des im Himmelbett sterbenden Bösen nicht beachtet und beiden Räumen gleich indifferente Formen gegeben. Die ruhende Gestalt des reuig Sterbenden hat er verhältnismäßig am genauesten nachgebildet, besonders die charakteristische matte Wendung des Kopfes, die Lage des Körpers und sogar die Anordnung der Falten. Die ergreifende Vereinigung von tiefstem Leiden, letzter Mattigkeit und frommer Ergebung hat er nicht wiederzugeben vermocht. Ihm hat auch das Verständnis für viele andere Feinheiten seines Vorbildes gefehlt. Er übersieht, wie sich hier

die mageren Formen des Körpers unter der Bettdecke abheben; er gibt leere Flächen, wo jener kunstvoll plastische Formen fühlbar zu machen weiß. Die mit so viel Temperament als Geschick dramatisch zusammengeballte Gruppe des Teufels und des Mönchs, die gewissermaßen um den bösen Sterbenden kämpfen, hat er in ein mattes Nebeneinander aufgelöst und dabei noch die heftig abwehrende Bewegung des Kranken bis zur Undeutlichkeit abgeschwächt. Wenn man noch darauf hingewiesen hat, wie das Spiel, das der Teufel vorn unter dem Bette mit dem betenden Geistlichen treibt, bei Wechtlin an packender Wirkung verloren hat, wie er die lebendig teilnehmende Gruppe der Madonna und des Engels hinter dem Bette in eine steife Reihe posierender Heiligen verwandelt hat, so darf man wohl sicher sein, den Leser davon überzeugt zu haben, daß Wechtlin die Komposition des D. S. gekannt und in seiner Weise umgestaltet hat.

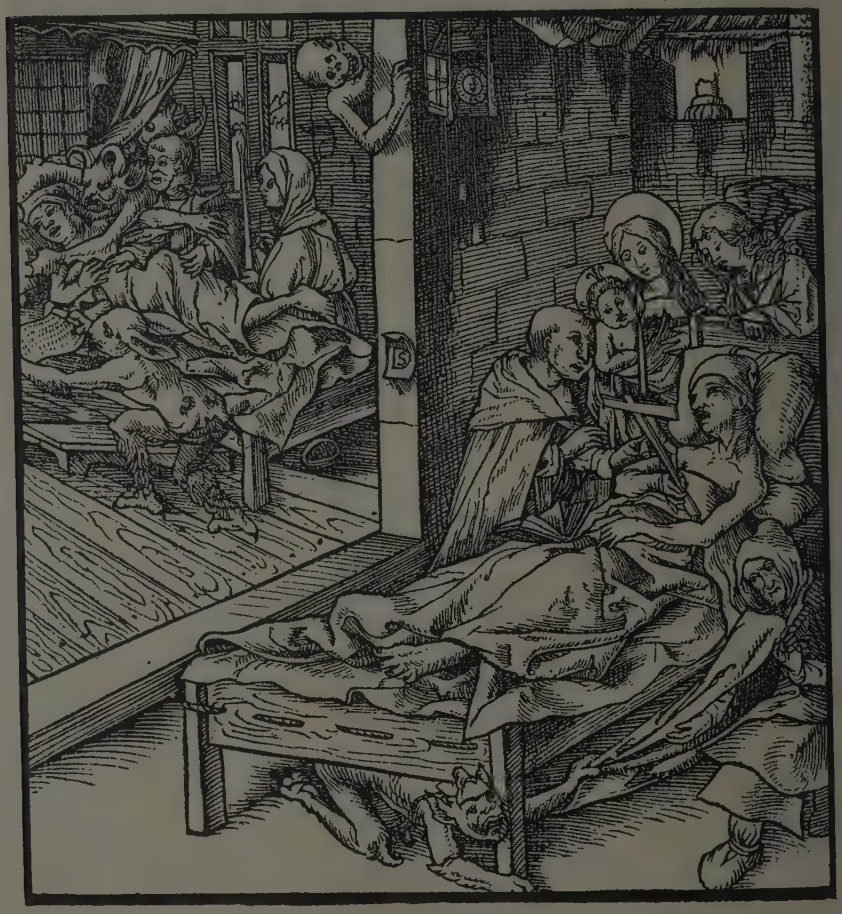
Aus diesem Verhältnis der beiden Todesszenen des D. S. und Wechtlins lassen sich einige nicht unwichtige Belehrungen über unseren Meister und seine mehrfach betonten Beziehungen zu Wechtlin gewinnen. Zunächst gibt Wechtlins Nachahmung einen Terminus ante quem für die Komposition des D. S.

Das Todesbild findet sich zuerst in der undatierten Ausgabe der Wechtlinschen Passion die mit lateinischem Texte unter dem Titel: »Passio Jesu Christi Salvatoris Mundi vario carminum genere F. Benedicti Chelidonii Musophili doctissiani descripta cum figuris artificiosissimis Joannis Vuechtlin« erschien. Die erste datierte Ausgabe der Folge, die aber das Todesbild nicht enthält, wurde 1508 in Straßburg von Knoblouch unter dem Titel: »Das Leben Jesu Christi gezogen aus den vier Evangelisten« mit deutschem Texte von Johann Schott herausgegeben[1]). Wahrscheinlich ist die lateinische Ausgabe, der 14 Holzschnitte der deutschen fehlen, früher entstanden. Die Holzschnitte müssen jedenfalls, wenigstens teilweise, schon 1506 fertiggestellt gewesen sein, weil einer von ihnen, die Auferstehung, für die 1506 von Knoblouch herausgegebene deutsche Ausgabe der mit Urs Grafs Holzschnitten ausgestatteten Passion des Ringman Philesius Verwendung gefunden hat. Die Todesszene des Meisters D. S., die Wechtlin in seiner Passion nachgebildet hat, ist also höchstwahrscheinlich vor 1506 entstanden. Dodgson[2]) setzt das Blatt in die Nähe des h. Ambrosius von 1506, hat also mit seiner Datierung aus stilistischen Gesichtspunkten das Richtige getroffen.

[1]) S. Nagler, Monogrammisten IV Nr. 219. Die Todesszene kommt mit den anderen Blättern der Passion auch in Geilers Postille von 1522 vor.

[2]) Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen 1907 pag. 26 Nr. 14 seines Verzeichnisses.

Betrachtet man unser Todesbild, den ebenfalls 1506 oder früher entstandenen h. Ambrosius (Dodgson 11) und die Holzschnitte zu Olearius' Schrift »De fide concubinarum« (Dodgson 18—27), die noch früher, vor 1505 [3]), ausgeführt worden sein müssen, so wird man sich kaum dazu entschließen können, die Madonna mit dem von Hieronymus und Magdalena ihr empfohlenen Bischof von Basel (Dodgson 8) in den nach dem 27. Sep-



tember 1503 (dem Datum des Prologus) gedruckten »Statuta synodalia episcopatus Basiliensis« als eine Arbeit des Meisters D. S. anzuerkennen. Man kann sich hier nicht aus der Verlegenheit helfen, mit der Annahme, daß der Holzschnitt längere Zeit vor dem Drucke des Buches entstanden sei, denn Bischof Christoph von Utenheim, der die Statuta herausgegeben

3) Das Titelbild ist schon in dem von Froschauer in Augsburg 1505 herausgegebenen Nachdruck der Schrift (Panzer VI pag. 134 Nr. 29) kopiert worden.

hat, und der vor der Madonna kniet, ist überhaupt erst am 1. Dezember 1502 zum Bischof von Basel gewählt worden. Der Holzschnitt mit der Madonna und das Wappen, das Dodgson (Nr. 28) ebenfalls dem D. S. zu-

schreibt, können also erst 1503 gearbeitet worden sein. Kämmerer 4) hat als erster dieses Blatt für unseren Künstler in Anspruch genommen, Dodgson — allerdings, wie es scheint, nicht ganz ohne Bedenken — und

4) Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin 1900 Nr. V pag. 24.

Koegler 5) sind ihm hierin gefolgt. Der Abstand zwischen der Madonna in den Statuta und den Holzschnitten der Schrift des Olearius oder gar dem Todesbilde, die, wenn nicht gleichzeitig, so doch sicher nur kurze Zeit, höchstens 2—3 Jahre später entstanden sein können, scheint mir doch allzu groß zu sein. Mit der kraftvollen, selbständigen Art des Meisters D. S. läßt sich diese ansprechende aber schwächliche und eckige Arbeit überhaupt nicht wohl vereinigen. Sie liegt tief unter seinen Fähigkeiten. Noch dazu ist die Madonna eine bis in alle Einzelheiten genaue, gegenseitige Kopie nach Schongauer (B. 28). Für einen geistreichen, geschickten Künstler, wie der D. S. es war, ist eine so sklavische Nachahmung undenkbar. Mit welcher Freiheit er Schongauers Meisterwerke zu benutzen gewußt hat, zeigt die Madonna in Erlangen (Dodgson 7), die von Schongauers Stich (B. 27) wohl inspiriert ist, ihm aber kaum mehr als das Motiv der Stellung entlehnt, sonst aber ganz neue Formen und Gefühlsäußerungen in voller Selbständigkeit aus ihm entwickelt.

Überhaupt scheint es mir angezeigt, dringend zur Vorsicht bei der Zuschreibung von Holzschnitten an den D. S. zu mahnen. In der hohen Schätzung seiner Kunst ist man doch so einig, daß nur das Allerbeste als gut genug für ihn angesehen werden sollte. Koegler, der das Werk des D. S. durch einige sehr überzeugende Zuschreibungen, z. B. durch die des Wappenblattes in Etterlyns Chronik 6), der Badeszene und des Astrologen in Reischs Margerita philosophica, bereichert hat, scheint mir dagegen sowohl die beiden kleineren Schlachtenbilder in Etterlyns Chronik als auch besonders die Schlacht bei Dorneck von 1499 (Berlin, K. Kupferstichkabinett) nicht mit Recht in diesen engen Kreis hineingezogen zu haben. Ich glaube nicht einmal, daß die beiden Illustrationen der Chronik notwendigerweise von derselben Hand herrühren müssen wie die Schlacht bei Dorneck. Jene haben allerdings einige Verwandtschaft mit dem D. S. Ihr Zeichner ist offenbar einer der gewiß nicht vereinzelten Künstler, die von dem Meister D. S. zu lernen und ihn nachzuahmen suchten. Die Schlacht bei Dorneck, die wir wohl demselben Künstler verdanken wie die — von Koegler konsequenterweise ebenfalls dem D. S. zugeschriebenen — Bilder in Schradins Chronik des Krieges gegen den schwäbischen Bund von 1500 7), zeigt, wenn sie sich auch über den Durchschnitt erhebt, doch noch durchaus den ge-

5) Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. N. F. IX (1907) pag. 226.

6) Mayor, Urs Graf, Straßburg 1907, pag. 7, weist den Holzschnitt irrtümlich Urs Graf zu.

7) » CRonigk diß Kiergs (!) gegen dem (!) allerdurchlüch / tigisten hern Romschen » Konig als ertzrhertzo / gen zu Osterich und dem schwebyschen pundt / . . . .« »Gedrugkt vnd vollendet Inn der Loblichen / stalt Surse Im Ergow vf Zuestag vor / sant » Anthengen tag Im XVC. Jar. « 8° Hain 14 526. Weller 173. (Berlin. Kgl. Bibl.)

wohnten Landkartenstil der alten Buchillustratoren vom Handwerk, ihre routinierte und schematisierende Arbeit ohne Frische und Geist, ihre typischen, häufig wiederholten Bewegungen der Menschen und Pferde. Der Stil der Zeichnung und die Technik des Schnittes scheint mir auf Straßburg hinzuweisen, wo der geschickte Künstler in einer der dortigen Offizinen sich ausgebildet haben mag. Die Buchstaben auf der Fahne, die Koegler als Bezeichnung des Meisters D. S. auffaßt, sind deutlich als S. G. erkennbar und brauchen sich auch gar nicht auf den Zeichner oder den Holzschneider des Blattes zu beziehen.

Auch in dem hübschen Titelholzschnitte von Balthasser Prasbergs Choralis musice interpretatio, die 1501 in Basel von Michael Furter gedruckt worden ist (Berlin, Kunstgewerbemuseum), wird es mir schwer, den persönlichen Stil des D. S. zu entdecken. Den Illustrationen der Oleariusschen Schrift gegenüber, die ja nicht viel später entstanden sein werden, ist das Bildchen in Prasberg doch sehr steif und hart. Den Gesichtern und den Bewegungen fehlt das Leben, den Händen und den Haaren die Fülle und Rundung, die jene auszeichnen. Wie bei der Madonna in den Statuta synodalia, mit der das Blatt in Prasberg übrigens wenig Verwandtschaft hat, ist der Unterschied in der Qualität gegenüber den frühesten sicheren Arbeiten des D. S. zu groß, um durch einen so kurzen Zeitabstand erklärt werden zu können.

Kämmerer, Dodgson und Koegler haben die Verwandtschaft des Meisters D. S. mit Wechtlin hervorgehoben, ohne sich indes deutlicher darüber auszusprechen, in welchem Verhältnisse ihrer Meinung nach die beiden zueinander gestanden haben. Wenn Dodgson diese Beziehungen des D. S. zu Wechtlin als ein Argument für die oberrheinische Herkunft unseres Meisters aufführt, so muß er sich wohl den D. S. als von Wechtlin abhängig gedacht haben, da im umgekehrten Falle seine Schlußfolgerung keine Berechtigung und keine Beweiskraft hätte. Die Vergleichung der beiden Todesbilder lehrte nun aber, wie wir gesehen haben, daß nicht etwa der Meister D. S. Wechtlins Schüler gewesen sein könne, sondern daß vielmehr der Straßburger aus den Werken des talentvollen Mannes Anregung und Belehrung geschöpft haben muß. In den schwächlichen, von Dürer abhängigen Holzschnitten der Wechtlinschen Passion lassen die Gestalten, die in ihrem Charakter den Stil des D. S. zur Schau tragen, ihre Überlegenheit über dem, was Wechtlins künstlerisches Eigentum zu sein scheint, deutlich erkennen. Sie treten wie Fremde unter den Figuren der Passion auf. Man betrachte z. B. den Kopf des schlafenden Jüngers im Ölberg, den Henker in der Geißelung, den Mann rechts mit dem Schwerte im Ecce Homo, den Mann zur Rechten in der Kreuzigung, endlich vor allem das Sterbebild, für das sich das Vorbild unter den Holzschnitten des D. S. noch nachweisen

läßt, und man wird, denke ich, sogleich erkennen, daß diese Elemente, die auf den D. S. zurückzuführen sind, sich als starke, fremdklingende Akzente in dem sonst eintönigen und nicht gerade hochgestimmten Vortrage der Wechtlinschen Passion deutlich abheben. Sie fallen um so stärker auf, als Wechtlin im wesentlichen sich in der dem Meister D. S. ganz fernstehenden Dürerschen Formenwelt bewegt [8]).

Diese Feststellung ist nicht ganz ohne Wichtigkeit. Der Meister D. S. erscheint Wechtlin gegenüber als die ungleich reifere, selbständigere und gefestigtere Künstlerpersönlichkeit, nicht nur ihm an Potenz weit überlegen, sondern auch altertümlicher, trotz seiner Freiheit quattrocentistischer. Wie Wechtlin haben auch Urs Graf und andere Holzschneider, deren Namen wir nicht kennen, sich an den Werken des großen Unbekannten gebildet oder seinen persönlichen Einfluß erfahren. Für die Frage der künstlerischen Abstammung des D. S. sind diese Beziehungen zu Schweizer und oberrheinischen Künstlern aber ohne Belang. Man darf aus ihnen nicht, wie das geschehen ist, einen Schluß auf seine Schweizer Herkunft ziehen. Daß Urs Graf erst spät, nachdem er in Straßburg seine Schule durchgemacht hatte, unter den Einfluß des Meisters D. S. kam, läßt sogar vermuten, daß dieser zur Zeit, als Urs Graf in der Schweiz Lehrling war, also um 1500, noch nicht dort ansässig gewesen sei.

Dodgson hat die verschiedenen Ansichten über die Heimat des Meisters D. S. zusammengestellt und als seine eigene Überzeugung ausgesprochen, daß unser Meister in Basel, wo er höchstwahrscheinlich tätig gewesen ist, bodenständig gewesen sei. Dabei betont Dodgson selber ganz mit Recht, daß der D. S. von den Baseler Illustrationen des Ritters von Turn und des Narrenschiffes durchaus unabhängig sei. Das müßte, wenn D. S. Basler war, denn doch Verwunderung erregen. Nun herrscht allerdings, mögen die Ansichten auch sonst noch so sehr auseinandergehen, darüber kein Zweifel, daß jene Holzschnitte nicht Arbeiten eines Baseler, sondern eines fremden Künstlers seien. Die Baseler Illustrationskunst verdankt ihren plötzlichen Aufschwung am Ende des 15. Jahrhunderts ohne Frage dem Eingreifen einer fremden künstlerischen Kraft. Auch die reizvollen Umrahmungen in dem 1492 gedruckten Buche »das andechtig zitglögglyn«[9]), eines der wenigen künstlerischen Werke der Baseler Buchillustration vor dem Ritter von Turn, sind nicht Baseler Arbeit. Sie stimmen in ihrem Stil ganz genau mit den von Straßburger Druckern seit etwa 1480 benutzten Leisten überein. Welches sind dann nun aber die Basler Werke der Plastik, der Malerei oder der Graphik, aus denen die Kunst des Meisters D. S.,

[8]) In der Verkündigung ist die Gruppe der oben schwebenden Engel sogar teilweise direkt nach derjenigen in der Geburt Christi in Dürers Marienleben (B. 85) kopiert.

[9]) Weisbach, Baseler Buchillustration. Straßburg 1896. Nr. 31, pag. 21.

wenn sie Baseler Ursprungs war, hätte erwachsen können? Sie müßte man zuerst aufweisen, wenn man die Herkunft unseres Meisters aus Basel glaubhaft machen will [10]). Die Erfahrung lehrt aber, daß nur in den großen Mittelpunkten der Kultur und der Kunstübung bedeutende Künstler sich bilden können, daß sich die Graphik immer nur im engsten Zusammenhange mit der monumentalen Kunst entwickelt. Es ist sicher kein Zufall, daß die ersten individuell künstlerischen Leistungen des deutschen Holzschnittes in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts uns in Ulm, der vornehmsten Pflegestätte der Plastik und der Malerei in Schwaben, begegnen. Hier wird man diesen blühenden Zweig der Kunst nicht als ein Propfreis, sondern als aus dem kräftigen Stamme selber erwachsen ansehen dürfen.

Zu Dürer steht der Meister D. S. anerkanntermaßen in keiner Beziehung. Ich kann aber ebensowenig eine Verwandtschaft seiner Kunst mit der Grünewalds entdecken und deshalb auch in dem von Rieffel [11]) ihm zugeschriebenen Aschaffenburger Gemälden keine Ähnlichkeit mit den Holzschnitten unseres Künstlers wahrnehmen. Er kommt in der Wucht seiner Motive und in der Unmittelbarkeit seiner bildnerischen Vorstellungen dem großen Maler wohl oft nahe, bleibt ihm aber in seinem Temperament und in seiner Ausdrucksweise ganz fern. Will man Gemälde finden, die vom Meister D. S. geschaffen sein könnten, so muß man doch wohl nach Konzeptionen höherer Potenz suchen, als sie z. B. die ihm von Koegler [12]) zugeschriebene Kreuzigung des Züricher Landesmuseums aufweist. Mir scheint, daß auch diese Hypothese der Kritik nicht standhalten werde. Ich wenigstens habe mich von den von Koegler bemerkten stilistischen und gegenständlichen Übereinstimmungen jenes Gemäldes mit den Holzschnitten des D. S. nicht überzeugen können. Offenbar hat die Tätigkeit des D. S. in Basel oder für Baseler Drucker und seine Beziehungen zu Schongauer die Suchenden auf eine falsche Fährte geführt.

Ich glaube, wir müssen den Rhein verlassen und uns nach Schwaben, insbesondere nach Augsburg wenden, wenn wir die künstlerische Heimat unseres Meisters aufsuchen wollen. Dodgson findet es unbegreiflich, daß ich den Meister D. S. Burgkmair und Breu an die Seite gestellt und zu

[10]) Koegler stellt allerdings im »Repertorium« XXX (1907) pag. 203 den Nachweis in Aussicht, daß eine Reihe von Holzschnitten, die man dem Meister der Bergmannschen Offizin (oder dem, den man dafür hält) zuweist, besonders das Bildnis Brants in dessen »Varia Carmina« von 1498, Arbeiten einer besonderen, einheimischen Baseler Schule seien. Ich kann mir aber nicht gut vorstellen, wie ihm das gelingen sollte. Von einem eigenen, autochthonen Baseler Stil kann weder in der monumentalen Kunst noch in der Graphik die Rede sein. Konrad Witz ist aus Rottweil, Hans Holbein aus Augsburg zugewandert. Sie haben in Basel wohl Schüler gebildet, aber keine Schule im eigentlichen Sinne.

[11]) Kunstchronik. N. F. XIX (1908) pag. 321 ff.

[12]) Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. N. F. IX (1907) pag. 314 ff.

den Augsburgern gerechnet habe [13]). Dornhöffer hat dagegen, wie ich nachträglich gesehen habe, die Beziehungen der Holzschnitte in »De fide concubinarum« zu Burgkmairs frühen Arbeiten bestimmt hervorgehoben [14]); wie mir scheint, mit vollem Rechte. Hier kann man nun aber nicht, wie bei Wechtlin, von Entlehnungen und von einem Abhängigkeitsverhältnis des einen vom andern sprechen, hier handelt es sich vielmehr um eine innere Stilverwandtschaft, die auf Stammesgemeinschaft und auf gleicher künstlerischer Erziehung beruht.

Von Burgkmairs Anfängen ist kaum mehr bekannt als von denen des Meisters D. S. Als seine früheste bekannte Arbeit hat Dornhöffer die Madonna mit den Heiligen von Constanz in dem 1499 in Augsburg von Radtolt gedruckten Constanzer Missale nachgewiesen, ein Werk, das schon ganz den persönlichen Stil des Augsburger Meisters zur Schau trägt. Daß dieses Blatt nicht die erste Holzschnittzeichnung des 1473 geborenen Künstlers gewesen sei, darf wohl mit Sicherheit angenommen werden. Dornhöffer folgt, wie mir scheint, einer ganz richtigen Empfindung, wenn er geneigt ist, einige Holzschnitte in Augsburger Drucken der 90er Jahre als Jugendwerke Burgkmairs anzusehen. Besonders zutreffend ist diese Vermutung für den prächtigen, von Dornhöffer erwähnten Farbenholzschnitt, die drei Heiligen Stephanus, Valentinus und Maximilianus, in dem von Radtolt in Augsburg am 21. Januar 1494 gedruckten Missale Pataviense (Berlin, Kupferstichkabinett) [15]). In der Zeichnung der ausdrucksvollen Gesichter und der Hände und sogar in einzelnen Details der Faltengebung scheint mir Burgkmairs eigene Art aus den sonst noch steifen und schematischen Formen der traditionellen Augsburger Holzschnittmanier matt aber deutlich hervorzuschimmern. Der junge Künstler kann hier freilich seine Eigenart dem routinierten Holzschneider gegenüber noch nicht so energisch zur Geltung bringen wie in seinen späteren Arbeiten für den Holzschnitt. Den gewöhnlichen Augsburger Buchillustrationen gegenüber bezeichnet dieses Blatt des Missale Pataviense von 1494 unbedingt einen so großen Fortschritt, daß er eine besonders aufmerksame Betrachtung verdient.

Burgkmair muß jedenfalls in den neunziger Jahren bereits selbständig gearbeitet haben und um 1500 schon ein reifer Künstler gewesen sein. Der Meister D. S. tritt uns in den frühesten Arbeiten, die wir von ihm kennen, ebenfalls schon als fertiger, sicherer Künstler entgegen. Wir wissen nicht, wann er geboren ist, und in welchem Verhältnis er zu Burgkmair gestanden habe. Wahrscheinlich sind sie ungefähr gleichaltrig gewesen und haben

[13]) Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905. pag. 218.

[14]) Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903, pag. 119.

[15]) Lippmann, Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen X, 49, nach dem Missale von 1498.

beide bestimmende Eindrücke durch Martin Schongauer und seine Werke empfangen.

So selbständige und bedeutende Künstler können, zumal in ihren reifen Werken, ihre Verwandtschaft nicht durch die Übereinstimmung einzelner Formen aufweisen, sondern nur durch die Gemeinsamkeit der Formengrundlagen und der poetischen Stimmung. Hierin liegen aber die Beziehungen, wie mir scheint, deutlich zutage. Der Meister D. S. zeigt in seinen sonst sehr robusten und individuellen Gesichtern dieselbe empfindungsvolle Weichheit des Ausdruckes wie Burgkmair, bei aller Kraft viel Eleganz und Zierlichkeit der Bewegungen, geschmeidige Rundung in der Formbildung. Manche seiner Typen, besonders der Kinder, erinnern an des alten Holbein Zeichnungen. Auch in Burgkmairs Werk mangelt es nicht an Gesichtsbildungen, die bei aller individueller Verschiedenheit viele Züge mit denen des D. S. gemeinsam haben. Selbst in der Zeichnung der in lockigen Strähnen reich herabfließenden Haare kommt das gleiche Formengefühl zur Geltung. Besonders wichtig ist die Gewandbehandlung. Burgkmair ist weichlicher und kleinlicher, weniger individuell als der Meister D. S., aber der Rhythmus des Faltenwurfes, die Tendenz, große Massen und breite Flächen zu bilden, den Stoff den Gliedern sich anschmiegen zu lassen, ihn vom Schwergewicht und von den Bewegungen des Körpers gezogen erscheinen zu lassen, sind bei beiden dieselben.

Man vergleiche diese in großen Massen angeordneten, weichgeschwungenen Faltenzüge des Meisters D. S. mit dem brüchigen Faltengekräusel der Nürnberger Meister der Malerei und der Plastik. So große, gewölbte Flächen, so energische Biegungen, so tiefe Einsenkungen, so stark ausladende Rundung der Umrisse findet man dort nie und auch sonst um jene Zeit nirgends als in den Werken der Schwäbischen Schule. Man kann diese Art der Gewandmodellierung auch in den Skulpturen Augsburger Meister beobachten. Als Beispiele mögen einige Monumente des Augsburger Domes, auf die mich Wilhelm Vöge aufmerksam gemacht hat, angeführt werden: Das Grabmal des Lorenz Felman von 1497, das des Christoph von Knoring († 1501), des Konrad Morlin (vor 1510) und des Grafen Friedrich von Zollern (1505). Der Stil dieser Skulpturen ist dem der Holzschnitte des D. S. nicht nur in der großzügigen, weichen Faltengebung und in einzelnen Typen nahe verwandt, sondern, was das Wichtigste ist, auch im Temperament der Bewegungen und des Empfindungsausdruckes. Besonders überzeugend sind die lebhaft bewegten, stark und doch weich in den Gelenken gebogenen Hände mit den gespreitzten vollen Fingern. Ich glaube, daß eine genauere Vergleichung hier nicht unergiebig sein wird.

Die Architektur in den Holzschnitten des D. S. scheint mir den in Augsburg üblichen Formen durchaus nicht zu widersprechen, wie Dodgson

meint; die Mischung von Gothik und Renaissance und die abgeschnittenen Gewölberippen, die in den Blättern mit Christus, der Madonna und dem Baseler Wappen (Dodgson 6, 7 u. 32) auffallen, finden vielmehr in Augsburg und im besonderen bei Burgkmair vielfache Analogien. In der Zeichnung dieses Meisters zur Nürnberger Madonna [16]) ist der Bogen am Thron der Maria wie in jenen Erlanger Holzschnitten des D. S. mit lebhaft bewegten Statuen, die fast eine eigene Darstellung bilden, verziert. Der Meister D. S. erhebt sich in diesen Figurengruppen schon zu Holbeinscher Freiheit und Wucht der Bewegung.

Von einem so individuellen Künstler darf man genauere Übereinstimmungen mit den Werken anderer Meister gar nicht erwarten. In der Grundstimmung, in der fast südländischen Lebhaftigkeit und Rundung der Bewegungen und der Formen kommt der schwäbische Charakter seiner Kunst deutlich genug zum Ausdruck. Die Formensprache unseres Meisters ließe sich vielleicht von Schongauer allein herleiten — der übrigens ja auch von Abstammung Schwabe war — die notwendige Voraussetzung seiner künstlerischen Individualität scheint mir aber doch seine Herkunft aus einem Kulturgebiete, in dem eine Verbindung von intellektueller Regsamkeit mit weichem, lyrischem Empfinden, ein starkes Gefühl für die Rhetorik der Form und für vollen Wohlklang und schwungvolle Rhythmik der Linien das Wesen der Kunstübung bestimmten.

Der Meister D. S. gibt in seiner kraftvollen Unbefangenheit und in seiner Sicherheit des Gefühlsausdrucks wie kein anderer deutscher Künstler des beginnenden 16. Jahrhunderts eine Vorahnung des jungen Holbein. Wer die, freilich tiefliegenden Fäden, die die beiden verbinden, entdeckt hat, wird hiermit ein neues, wichtiges Argument für die schwäbische Herkunft des D. S. gewonnen haben.

Die technische Ausführung der Holzschnitte unseres Meisters zeigt überall, auch da, wo die Formen flüchtiger und derber behandelt sind, vollkommene Herrschaft über Werkzeug und Material und einen großen Reichtum an Ausdrucksmitteln. Der Schnitt läßt eine Feinfühligkeit für die Bedeutung der Linien, ein liebevolles Eingehen auf alle Einzelheiten, eine erschöpfende Kürze der Formbildung erkennen, die zu der Ansicht führen könnten, der Meister habe seine Zeichnungen auch selber geschnitten. Man möchte es fast nicht für möglich halten, daß ein Holzschnitttechniker in jener Zeit die Zeichnung eines anderen mit so viel Freiheit und so ganz ohne jeden Schematismus zu behandeln imstande gewesen sei. Die Verschiedenheiten in der technischen Ausführung der einzelnen Blätter lassen

[16]) Im Berliner Kabinett, Abbildung in: Zeichnungen alter Meister im K. Kupferstichkabinett zu Berlin.

sich viel eher als durch die Annahme verschiedener Hände aus der künstlerischen Freiheit und aus der ganz individuellen Behandlung jeder Form und jeder Tonabstufung erklären. Jedenfalls müßte der Meister D. S., wenn er seine Arbeiten nicht selber geschnitten hat, einen ganz vorzüglichen Holzschneider von der Geschicklichkeit und Folgsamkeit eines Lützelburger zu seiner Verfügung gehabt haben. Diese Frage berührt indeß einen der diffizilsten Punkte im Studium der alten Holzschneidekunst der vorläufig, bis zur Kenntnis neuer Tatsachen, nur mit der größten Zurückhaltung und Vorsicht behandelt werden darf.

Zum Thema: „Goethe und die bildende Kunst".

Eine Entgegnung an Theodor Volbehr.

Von **Alfred Peltzer.**

Der Kampf mit Scheingründen, den Theodor Volbehr im letztjährigen Maiheft der »Göttinger Gelehrten Anzeigen« gegen meine Arbeit »Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei« (Leipzig, E. A. Seemann 1907) geführt hat, möchte mir durchsichtig genug erscheinen, als daß eine Entgegnung mir in meinem persönlichen Interesse dringendes Bedürfnis wäre. Wenn ich mich gleichwohl zu einer solchen entschließe, geschieht es in der Erwägung, daß alte »eingerostete Vorurteile« (wie ich mich einmal in meinem Buche ausgedrückt hatte) schließlich doch nur zu leicht siegreich verharren, wenn ihnen nicht immer wieder zu Leibe gegangen wird[1]).

Volbehrs Name war in meiner Schrift, die nicht im geringsten polemischen Charakter hatte, nicht genannt worden. Daß indessen die oben angedeutete, beiläufig eingestreute Bemerkung auch auf ihn zielte, daß ich mich mit meinen Anschauungen in einem Gegensatz zu ihm befand, das dürfte jedem sachverständigen Leser nicht entgangen sein. So war sein ungewöhnlich heftiger Angriff gegen mich also ein Vorstoß in eigener Sache, obwohl er davon nicht spricht.

Sein bekanntes, vor 13 Jahren erschienenes Buch »Goethe und die bildende Kunst« ist der typische Ausdruck jener, heute noch wie früher weitverbreiteten Ansicht, daß der alte Goethe, »der Klassizist«, der schlimme

---

[1]) Die Redaktion der »Göttinger Gelehrten Anzeigen« sowie die »Königliche Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen«, in deren Auftrag jene erscheinen, verweigerten den Abdruck vorliegender Entgegnung, unter Berufung auf einen Paragraphen ihrer reglementarischen Bestimmungen, der laut Mitteilung des Sekretärs der Gesellschaft den Wortlaut hat: »Entgegnungen werden nach altem Brauch in die Anzeigen nicht aufgenommen, soweit es nicht das Preßgesetz verlangt.« Der Verfasser würde dem heftigen und, nach seiner Meinung ungerechten Angriff völlig wehrlos gegenüberstehen, — das in Frage stehende wissenschaftliche Problem würde durch eine »Königliche Gesellschaft der Wissenschaften«, nach seiner Überzeugung, auf einem veralteten Standpunkt festgehalten erscheinen, wenn nicht die Redaktion des »Repertorium« zu dieser ferneren Erörterung, die notwendigerweise eine Polemik hat werden müssen, dankenswerterweise Raum gegeben hätte. D. V.

Hemmschuh unserer Kunstentwicklung gewesen sei. Was und wen er eigentlich gehemmt und ungünstig beeinflußt haben soll, ist nie so recht klar geworden. Denn wo sind die Genies oder auch nur die außerordentlichen Talente in jenen Tagen, die das »falsche« Licht des Goetheschen Ansehens blendend getroffen hätte? Glaubt man denn wirklich, es hätte die Entwicklung der bildenden Kunst einen anderen Weg genommen, wenn er nicht mit solchem Nachdruck die Nachfolge der Antike gelehrt hätte, zu der übrigens den Strom der Künstlerschaft ganz unabhängig von ihm und vor ihm schon andere Geister gelenkt hatten? Es beweist einerseits wenig Sinn für historische Notwendigkeiten, andererseits aber auch geringes Urteil über das in jener Zeit faktisch vorhandene Kunstvermögen sowie die Potenz des damals geborenen Künstlergeschlechts, wenn darüber immer wieder Klagen angestimmt und Goethen seine vermeintlichen Sünden nachgerechnet werden. Da werden immer wieder die Anklagen Schadows und Runges wiederholt. Abgesehen davon, daß Goethe den Leistungen dieser Künstlerkreise meist sympathisch, ja fördernd gegenüberstand, — wer glaubt denn im Ernste, daß diese Talente ohne Goethe und seine Theorien das Bild der Kunst im 19. Jahrhundert hätten anders gestalten können? Aus dem Holze, aus dem die großen Bahnbrecher der Kunstgeschichte geschnitzt erscheinen, welche ganzen Epochen mit ihrem Genie den Stempel aufdrückten, waren sie nicht geschnitzt und war keiner unter allen Künstlern dieser Periode (welche künstlerisch eine vorwiegend dichterische und musikalische war) gewachsen. Wenn heutzutage — Hand in Hand mit dem Bestreben, für gewisse moderne Kunsttendenzen »Vorstufen« nachzuweisen, — für Runge, Friedrich oder andere Künstler mit dem Ausdrucke des Bedauerns und erneuter Schulmeisterei Goethes dergleichen behauptet wird, so ist das einfach eine arge Verschiebung alles Maßverhältnisses. Man bewahre sich doch aber die passenden Maßstäbe, für das Kleinere wie für das Große, — für Runge wie für einen Goethe. Ich hatte in meiner, von Volbehr rezensierten Arbeit die wirkliche Bedeutung Runges, Friedrichs und der Ihrigen gewiß sehr hervorgekehrt, ja kräftig und freudig doppelt unterstrichen. Lag das doch überhaupt im Interesse der Absichten dieser Arbeit. Die Forderung Volbehrs jedoch, daß wir immer wieder von neuem einstimmen sollen in die Klagen und in die (bei den so abweichenden Maßverhältnissen) unartigen Angriffe Runges auf Goethe, weise ich entschieden zurück. Daß Goethe in seinem immer wiederholten Betonen der Antike als Vorbild einem Künstler wie Runge schließlich »lästig« werden konnte, mag man ja verstehen. Indessen behaupte ich, daß der jugendliche Hamburger Maler damals und in diesem Punkte den Weimarer Dichter ebenso mangelhaft, ebenso halb und wenig tiefdringend verstanden hat wie heute noch gewisse Kunstschriftsteller und Kunst-

historiker. Übrigens hatte ich diese Einwendungen Runges gegen Goethe, seine spätere Mißstimmung keineswegs ignoriert, sondern ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht. Aber ich hatte sie auf ihre wahren Ursachen zurückgeführt, — was indessen Volbehr seinerseits einfach ignoriert. Auf die Beeinflussung des innerlich schwachen jungen Malers von seiten des, Goethe feindlichen und von Goethe energisch bekämpften Nazarenertums, von dem Runge damals völlig angesteckt worden war, hatte ich die Umwandlung der Rungeschen Anschauungen zurückgeführt. Mit der Frage nach der Ausbildung und Entwicklung des malerischen Könnens und der malerischen Naturanschauung des 19. Jahrhunderts haben daher im letzten Grunde diese Wandlungen Runges und seine späteren Äußerungen gegen den Weimarer »Hellenen« eigentlich gar nichts zu tun. Ich muß es daher als ein Scheingefecht bezeichnen, wenn Volbehr aus solchen Worten Runges etwas gegen die Absichten meiner Arbeit beweisen zu können vorgibt. Und wenn wir heute noch etwas beklagen wollen, so sollten wir diesen verderblichen Einfluß des innerlich schwachen Nazarenertums beklagen, — womit wir uns eins fühlen könnten mit den Anschauungen des Olympiers in Weimar, der in Sachen der bildenden Kunst nur und einzig und allein gegen diese falsche Richtung seine Blitze geschleudert hat. In Wahrheit ist das der einzige Hemmschuh, welchen Goethe der Malerei des 19. Jahrhunderts hat anlegen wollen. Derselbe hat zwar nicht viel genützt, aber wer ihn nicht als vollberechtigt anzusehen imstande ist, der sollte über die Kunstgeschichte jener Tage nicht mitreden dürfen.

Ja, waren denn die »einseitig klassizistischen« Forderungen und Prinzipien Goethes wirklich so schlimm in einer Zeit, wo bei einer so weitverbreiteten Schwäche der bildenden Kunst die Nachahmung als solche — in Goethes jüngeren Jahren der Franzosen oder der Niederländer, später der primitiven Deutschen oder der Italiener — an der Tagesordnung war? Da keine wirklich stilbildenden Genies auftraten, war schließlich Goethes, von Oeser, Winckelmann und anderen aufgenommene und weitergebildete Forderung der Nachfolge der klassisch vollendetsten Kunst noch das geringste Übel. Sind denn seine Kunstanschauungen wirklich so irrige, so erkältende, so — geistlose gewesen, wie seine Widersacher damals wie heute es glauben? Ist er denn wirklich mit unseren alten Akademieprofessoren auf eine Stufe zu stellen, welche das Zeichnen nach dem antiken Gipsabguß für das einzige Heil erklärten? Bei dieser Frage suchte mein, von Volbehr so heruntergerissenes kleines Buch einzusetzen. Für eine Seite der ästhetischen Anschauungen Goethes und des Einflusses seiner Persönlichkeit auf die zeitgenössische Kunst zum mindesten suchte es eine neue und richtigere Anschauung zu begründen, — und hat es auch mit einigem Erfolg schon getan, wie ich aus den Beurteilungen anderer weniger

voreingenommener und wohlwollenderer Sachverständiger entnehmen durfte.

Ich hatte in meiner Arbeit die Hoffnung ausgesprochen, daß man in Zukunft (wie ich das auf dem bescheidenen kleineren Gebiete der Ästhetik der Landschaftsmalerei eben unternommen hatte) »des Dichters Kunstanschauungen im Zusammenhang mit seiner Naturbetrachtung ganz zu verstehen« sich bemühen werde. Ich möchte mich heute an dieser Stelle erkühnen, dies als eine notwendige direkte Forderung auszusprechen, für die Goethe-Forschung ebensowohl wie für das Verständnis jenes Teiles der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, in den uns die »Deutsche Jahrhundert-Ausstellung« in Berlin 1906 einen tieferen Blick hat tun lassen. Dieses Ziel geht allerdings weit über den Standpunkt und den Gesichtskreis des Volbehrschen alten Buches, auf dem er auch bei Verfassung seines Angriffes gegen mich verharrt, hinaus.

Was bedeutet Goethes Forderung der Nachfolge einer klassischen Stilvollendung anderes wie Forderung einer strengen Gesetzmäßigkeit auch in der Kunst, den Gesetzen in der Natur entsprechend, ja im direkten Anschluß an diese? »Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben«, so heißt es bei ihm. Unter solchen Naturgesetzen, welche dem künstlerischen Schauen und Gestalten zugrunde liegen, versteht er einerseits die Gesetze des subjektiven Sehens und Aufnehmens unserer Sinne und Organe und andererseits die Gesetze, unter welchen objektiv betrachtet alles Sein und Leben gebildete Form, Gestalt und Charakter angenommen hat, — ein Doppelstandpunkt, den er in seiner »Farbenlehre« so geistvoll durchgeführt, mit dem er einer der Ersten moderner Naturwissenschaft geworden und die Wege allerneuster physiologisch-psychologischer Kunstphilosophie schon gewiesen hat. Daß er den höchstmöglichen künstlerischen Ausdruck typischer und natürlicher Organisation des menschlichen Körpers in den Schöpfungen der antiken Kunst ausgeprägt fand, wer will ihm das mißdeuten? Und wenn ihm im Sinne der Alten die menschliche Gestalt das »Hauptziel« aller bildenden Kunst ist, wenn er in der »Einleitung in die Propyläen« ausruft: »Der Mensch ist der höchste, ja der eigentlichste Gegenstand bildender Kunst!« — so ist daran doch für jeden Gebildeten nichts Auffallendes. Ist das doch eine von jenen Grundwahrheiten der Kunstphilosophie, in denen so ziemlich alle großen Denker und Künstler miteinander einig waren. (Man lese z. B. die Ausführungen des Musikers Richard Wagner in dessen »Oper und Drama«.) Wenn nun aber Volbehr aus ein paar diesbezüglichen Aussprüchen Goethes ableiten will, daß es unter diesen Umständen im Kopfe Goethes ein Interesse für die Landschaftsmalerei nicht habe geben können, so ist das einfach — lächerlich. Lächerlich schon allein deshalb,

weil derselbe Volbehr in derselben Rezension andere Zitate Goethes bringt, die genau das Gegenteil beweisen. Böswillige Absicht des Rezensenten aber muß ich es geradezu nennen, wenn er alle die vielen Äußerungen und Handlungen Goethes, die sogar eine sehr rege Teilnahme an den Bestrebungen der in seinen letzten Jahrzehnten aufblühenden Landschaftsschule beweisen, und die von mir zum ersten Male zusammengestellt die eine Hälfte des Inhalts meines Buches ausmachen, ganz einfach mit völligem Stillschweigen übergeht.

Wohl bin ich mir bewußt, daß die Erfüllung jener, von mir soeben aufgestellten Forderung, nämlich nach einem neuen System Goethescher Ästhetik und demgemäß auch nach einer Revision des Problems »Goethe und die bildende Kunst«, seine besonderen Schwierigkeiten hat. Denn Goethe selbst hat ja etwas Ausführliches und Zusammenfassendes in dieser Richtung gar nicht geschrieben. Der Fehler, der bisher gemacht worden ist, und den auch Volbehr in seinem Buche damals begangen hat, war der, daß man jene kleineren Schriften und jene gelegentlich getanen Äußerungen Goethes, in denen er die Nachahmung der Antike empfiehlt, — schon für seine Ästhetik nahm, indem man sich die, wenigstens richtungweisenden Aufklärungen, welche in anderen seiner Schriften, vor allem in der »Farbenlehre« stecken, entgehen ließ, — oder einfach nicht verstand. Aus der Gesamtheit seines Wesens und seines Wirkens und aus einer sehr feinen Analyse ebensosehr seiner Kunst- wie seiner Naturbetrachtungen würde ein solches System gewonnen werden müssen, woran allerdings Volbehr bei der Abfassung seines Buches und auch neuerlich bei der Niederschrift seines letzten Erzeugnisses als Goethekenner und Rezensent nicht im entferntesten auch nur als eine Möglichkeit gedacht hat.

Er beharrt auf seinem alten Standpunkt und läßt es wiederum nicht an Zitaten fehlen, welche Goethe als auf dem Irrweg in eine Sackgasse befindlich erscheinen machen sollen. Nun läßt sich ja bekanntlich aus Goethe wie aus der Bibel ziemlich alles beweisen, — welchen genügend bekannten Vorteil ich Volbehr bei etwaigen weiteren Äußerungen zu dieser Frage gern einräumen will. Ja, es könnte geschehen, daß jene von mir gewünschte neue Darstellung des Themas »Goethe und die bildende Kunst«, nach meiner Auffassung Goethescher Ästhetik, weit weniger Goethesche Zitate aufwiese, als Volbehr sie für seine Schilderung Goethes als des »Klassizisten« aneinanderreihen kann. Indessen, es könnte ja auch einmal eine Wahrheit wahr und eine wissenschaftliche Behauptung wissenschaftlich sein sogar — ohne Zitate. Wer bloß einmal die »Farbenlehre«, ja sogar nur die kurze »Einleitung in die Propyläen« mit wirklichem Verständnis durchliest, der dürfte oder sollte doch wenigstens wissen, daß, wenn Goethe hier oder bei so vielen andern Gelegenheiten die Nachahmung der Antike preist, dies

im letzten Grunde nur ein Aushängeschild war für eine Kunstweisheit, die mit dem Namen »Klassizismus« gar nicht zu decken ist. Auch der Zitate dürften ihm genug in der Erinnerung bleiben, die zu gleicher Zeit von der tiefsten natur- und kunstphilosophischen Bedeutung sind. Jedoch, die Ausstrahlungen eines führenden Geistes sind manchmal so fein, daß sie mit der üblichen Methode des Zitatensammelns überhaupt nicht völlig zu messen sind. Da wäre dann die wissenschaftliche Betrachtung auf manchen Umweg angewiesen, um zum Ziele zu gelangen.

Einen solchen notwendigen Umweg hatte ich in meiner Arbeit eingeschlagen. Derselbe sollte wenigstens zu einem kleinen Sondergebiet der bildenden Kunst und Goethes Beziehungen zu demselben führen, dem der Landschaftsmalerei. Die »Neun (nicht »neuen«, wie Volbehr flüchtig gelesen hat) Briefe über Landschaftsmalerei« des Freundes Goethes, C. G. Carus, erschienen mir als ein System der Landschaftsmalerei — charakteristisch für die interessante Landschafterschule, deren Wichtigkeit für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts wir erst seit einigen Jahren eingesehen haben —, welches ganz unter dem Einfluß von Goethes Kunst- und Naturanschauungen entstanden ist. Der Analyse dieser Schrift und der damit zusammenhängenden Anschauungen jenes ganzen Künstlerkreises war die eine Hälfte meines kleinen Buches gewidmet. Volbehr geht darauf überhaupt nicht ein; meinen, doch immerhin neuen Weg nachzugehen und nachzuprüfen unterläßt er. An die Stelle Carus' rückt er Runge in den Vordergrund. In Beziehung auf diesen habe ich ihm oben schon geantwortet.

Außer auf die Bloßlegung solcher innerer Fäden zwischen Goethescher Denkungsart und den Ideen und Werken jener neuen Landschafterschule ging meine Arbeit darauf aus, die äußeren Beziehungen des Dichters zu jenen Künstlern festzustellen. Es war dabei die, viele wohl überraschende Tatsache ans Licht gekommen, daß diese Beziehungen sehr enge waren, daß Goethe der direkte Gönner und persönliche Förderer dieses Malerkreises gewesen ist. Die Aufzählung aller dieser Tatsachen, Daten, Aussprüche, Briefstellen füllte die andere Hälfte meines Buches. Schon allein diese Fakten geben eine ganz neue Ansicht von den Beziehungen Goethes zu Künstlerkreisen, zum Thema »Goethe und die bildende Kunst«. Sie wären überdies fast allein beweiskräftig für meine Behauptung des Einflusses und der Beziehungen Goethes auf die neue Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts, die ich in ihrem letzten Grunde auf das neue Verhältnis Goethes zur Natur überhaupt zurückführen wollte. Auch alle diese Beziehungen Goethes, diese Ermunterungen, diese Korrespondenzen, diese Preiskrönungen nach Weimar gesandter Landschaftsbilder, diese wohlwollenden Besprechungen in der »Allgemeinen Literaturzeitung« und an anderen

Orten aus dem Kreise der Weimarer Kunstfreunde, — alles dies und noch viel mehr, das bisher von der Forschung unberücksichtigt war, ist Volbehr, dem Verfasser eines Buches über »Goethe und die bildende Kunst«, — völlig gleichgültig. Ja, er wagt es, meine Arbeit eine »ergebnislose« zu nennen. Ich hatte mir eingebildet, zum mindesten eine Ergänzung zu seinem veralteten Buch geliefert zu haben, und überlasse das Urteil jetzt anderen. Wohl aber erlaube ich mir zu fragen, was denn hat Volbehr eigentlich für die »Göttingischen Gelehrten Anzeigen« besprechen sollen und wollen, wenn er die beiden wichtigsten Teile meiner Arbeit einfach ignoriert? Er füllt 10 Druckseiten, greift aber nur einige belanglose Einzelheiten heraus, die er, wie ich sofort beweisen werde, mit Unrecht lächerlich zu machen sucht, und tut sich im übrigen keinen Zwang an, seiner Antipathie — und seinem Unverständnis, meinen neuen Anschauungen gegenüber, die Zügel schießen zu lassen.

Im Interesse der Sache bringe ich es über mich, ihm auf seine einzelnen Ausstellungen und Einwürfe zu antworten, obgleich dieselben sämtlich an den Haaren herbeigezogen sind oder auf Entstellung und Verzerrung meiner Meinungen beruhen.

Ich begann mein erstes Kapitel mit jener »Prophezeiung« Carus', nach welcher »einst Landschaften höherer, bedeutungsvollerer Schönheit entstehen werden, als sie Claude und Ruysdael gemalt haben«. Volbehr hält sich zwei lange Seiten darüber auf und unternimmt es, an Hand von — Zitaten zu beweisen, daß Goethe sich keine größere Landschaftskunst als möglich gedacht hat als diejenige Claudes oder Ruysdaels, daß ich deshalb nicht das Recht habe, die Anschauungen Carus' als denen Goethes verwandt hinzustellen. (Nebenbei gesagt ist das von den zahllosen der einzige Ausspruch Carus', den Volbehr beachtet, als ob damit meine Behauptungen und Beweise stünden und fielen!) Muß ich denn wirklich gestehen, daß Goethe diese »Prophezeiung« dem eigentlichen Wortsinne nach vielleicht nicht unterschrieben haben würde? Und haben andere Leser wie Volbehr diesen ganzen Ausspruch nicht, wie billig, cum grano salis genommen?

Weiter. Ich hatte einen Ausspruch Goethes vom Jahre 1784 als für die Wandlung des Dichters vom romantisch-poetischen Naturanschauen zum mehr wissenschaftlichen als ganz besonders charakteristisch und als einen für viele zitiert. Eine genaue »Datierung« dieser Wandlung brauchte mich in meinem Zusammenhang gar nicht, aber auch gar nicht zu interessieren; — abgesehen davon, daß eine Datierung solcher Dinge, die langsam und unsichtbar kommen, unmöglich ist. Auch in Hinsicht auf jene viel jüngeren Künstler, die, erst im folgenden Jahrhundert, von mir als Anhänger Goethes und Fortbilder gewisser seiner Tendenzen geschildert wurden, wäre die Fixierung auf ein Jahr oder gar ein Jahrzehnt ganz gleich-

gültig. Kurz und gut: jener Ausspruch von 1784 war mir besonders dienlich, und ich durfte im Anschluß an ihn ganz allgemein bemerken, daß es »in dieser Zeit gewesen ist, wo der Dichter sich der Natur mit geologischen und botanischen Interessen zuzuwenden beginnt«. Wozu also belehrt mich der »Goethekenner« Volbehr, daß der Dichter schon 1780 Naturalienschränke besessen, ja schon 1778 sich der Betrachtung der Moose zugewendet habe? Daß ich die letztere Tatsache übrigens selbst meinen Lesern an anderer Stelle (S. 18) mitgeteilt habe, verschweigt V.; nichtsdestoweniger macht er mir aus deren »Unkenntnis« einen Vorwurf. Ist das Mangel an Ehrlichkeit oder Leichtfertigkeit des Rezensenten? Mich wundert bloß, daß Volbehr sich nicht jener Naturaliensammlung erinnert hat, die schon der Knabe Goethe in Frankfurt, mystischen und natürlichen Sinn verbindend, zu einem so wunderlichen Gottesdienste benutzte.

Viel schlimmer aber ist das, was Volbehr bei Gelegenheit der »Propyläen« äußert, wo er nicht bloß mir unrecht tut, sondern auch sein eigenes Verständnis Goethes in ein höchst merkwürdiges Licht setzt. Hier ist hauptsächlich der Punkt, in dem sich der Gegensatz unserer Auffassungen, wie ich ihn oben in allgemeineren Auseinandersetzungen anzudeuten suchte, plötzlich ganz deutlich ausspricht. Volbehr wirft mir nämlich ein, in den ganzen »Propyläen« stünde kein Wort über Landschaftsmalerei, und meine Behauptung, daß diese Zeitschrift mit von Einfluß auf jenen Kreis von Landschaftsmalern gewesen, sei aus der Luft gegriffen. Das erste stimmt — war aber auch von mir mit keinem Worte anders gesagt worden; die letztere bleibt, trotz Volbehr, bestehen. Auf den Einwurf meines Rezensenten, daß von einer Wirkung der »Propyläen« auf Carus schon allein deshalb nicht die Rede sein könne, weil sich dieser in den Erscheinungsjahren der Zeitschrift — »in der schönen Jungensperiode von 9—12 Jahren« befunden habe, vermag ich — ernsthaft nichts zu erwidern. Daß Carus, als späterer Leser, Stellen aus den »Propyläen« zitiert, kümmert Volbehr gar nicht. Den Ausspruch Runges: »Was ich will? ... Es ist: das Gute, welches Goethe durch seine Propyläen zu verbreiten sucht, auszuüben ....«, kann Volbehr zwar nicht unterdrücken. Er sucht dafür aber diesen Zeugen als nicht einwandfrei hinzustellen. Nun, zu diesem Bestreben habe ich selbst oben ja noch eine neue Tatsache seines Verhaltens beigebracht, die jedoch nur für mich und gegen Volbehr zeugt. — Aber — und das ist die wichtigste Frage! — diese »Propyläen« selbst, und die von Goethe in ihnen ausgesprochenen Anschauungen und Forderungen, die nach meiner Auffassung sollen richtungsweisend gewesen sein auch für jene später aufblühende jüngere Malerschule? Der Goethe der »Propyläen« ist und bleibt Volbehr nun eben der Klassizist, dessen verwerfliches Treiben und ungünstiger Einfluß ihm einmal feststeht. Aus dem ganzen Programm der »Propyläen«

vermag er nichts anderes herauszulesen wie die Worte: »Nachahmung der Antike«. Die Tatsache, daß Goethe anfangs die Absicht hatte, in dieser Zeitschrift mit den Kunstfragen zugleich und im Zusammenhang mit ihnen naturwissenschaftliche Theorien zu erörtern, wie ich aus einem wenig beachteten Briefe an Cotta mitteilen konnte, gibt Volbehr nicht weiter zu denken. Wie aber hat er folgende Stellen in der berühmten »Einleitung« eigentlich verstanden, und hat er sich überhaupt jemals etwas dabei gedacht? Bei dieser »Einleitung« hielt Goethe offenbar zuerst noch an dem Plan fest, auch naturwissenschaftliche Arbeiten aufzunehmen (die er sich dann ja aber später entschloß, als besondere Veröffentlichungen, »Zur Farbenlehre«, »Zur Morphologie« usw. herauszugeben). So ist das erste Zitat zu verstehen:

»Wenn wir nun Bemerkungen und Betrachtungen über Natur vorzulegen versprechen, so müssen wir zugleich anzeigen, daß es besonders solche sein werden, die sich zunächst auf bildende Kunst, sowie auf Kunst überhaupt, dann aber auch auf allgemeine Bildung des Künstlers beziehen.«

Sodann greife ich noch folgende Sätze und Absätze heraus:

»Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die: daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle.«

»Alles was wir um uns her gewahr werden, ist nur roher Stoff; und wenn sich das schon selten genug ereignet, daß ein Künstler durch Instinkt und Geschmack, durch Übung und Versuche dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äußere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen Guten das Beste auszuwählen, und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzubringen lernt; so ist es, besonders in der neueren Zeit, noch viel seltener, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe seines eigenen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht- und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas geistig Organisches hervorzubringen, und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.«

Nachdem Goethe dann, wie oben zitiert, den Menschen als höchsten Gegenstand der bildenden Kunst hingestellt hat, und »eine allgemeine Kenntnis der organischen Natur« desselben als »unerläßlich« erklärt, wozu er weiterhin die Forderung anatomischer Studien fügt, fährt er fort:

»Auch von den unorganischen Körpern sowie von allgemeinen Naturwirkungen, besonders wenn sie, wie z. B. Ton und Farbe, zum Kunstgebrauch anwendbar sind, sollte der Künstler sich theoretisch belehren.« —

Und in einem weiteren Zusammenhang meint er: »daß wir zuletzt beim Kunstgebrauch nur dann mit der Natur wetteifern können, wenn

wir die Art, wie sie bei Bildung ihrer Werke verfährt, ihr wenigstens einigermaßen abgelernt haben«.

Nun frage ich, wo ist denn da eigentlich das Schreckgespenst des Irrlehrers und Klassizisten Goethe, mit dem uns moderne Kunstschriftsteller und Kunsthistoriker graulen machen wollen wie die älteren Kunstschüler die jüngeren vor dem maniristischen Akademieprofessor, der nur Gipsabgüsse abzeichnen läßt? Doch Scherz beiseite: solcher Art sind die Äußerungen Goethes, die ich natürlich meinte, als ich die, von jenen Künstlern selbst (Runge und Carus ausdrücklich!) bestätigte Behauptung aussprach, daß der neuen, der Natur auf neue Art sich hingebenden Kunstströmung Ideen und Anregungen Goethes vorangingen. Solcher Art die Anschauungen Goethes, die, mit vielen anderen Aussprüchen aus anderen seiner Schriften sowie mit manchen anderen »Ausstrahlungen« zusammengestellt, nach meiner Forderung die Basis abgeben sollten für jene neue, erwünschte Arbeit über Goethes Ästhetik und das Thema »Goethe und die bildende Kunst«.

Von Volbehrs Einwürfen gegen die Einwandfreiheit meiner Arbeit bleibt mir noch ein einziger zu berühren. Nach ihm darf nicht die Rede davon sein, daß Runges Bemühungen um eine Farbenlehre und eine neue malerische Anschauung erst F o l g e der Goetheschen Bestrebungen seien, da beider »Farbenlehren« 1810 erschienen und die Rungesche Goethe schon 1809 vom Verfasser vorgelegt worden sei. Muß ich denn den »Goethekenner« Volbehr noch belehren, daß das erste Stück der »Beiträge zur Optik« im Jahre 1791, das zweite 1792 erschien, und daß auf diesen der Verkehr über Fragen der Farbenlehre Goethes mit seinen Freunden basierte?? Oder wird mir darauf wieder von Volbehr die geistreiche Antwort, daß sich auch Runge damals noch »in der schönen Jungensperiode« befunden habe, jegliche Kenntnisnahme und Beeinflussung also ausgeschlossen sei?

Zum Oeuvre Bernardino Licinios.

Folgende Zeilen sollen nichts weiter sein, als ein Nachtrag zu den Oeuvrelisten Licinios bei Crowe und Cavalcaselle und bei Berenson. Es soll auf einige Bilder Licinios, die bei jenen Autoren fehlen, aufmerksam gemacht werden.

Das Provinzialmuseum zu Hannover besitzt das Bildnis eines Mannes mittleren Alters im dunklen, pelzverbrämten Rocke, das als Werk eines unbekannten venezianischen Meisters des sechzehnten Jahrhunderts katalogisiert ist: Nr. 473, Halbfigur, im Hintergrunde links ein Rundbogenfenster mit Ausblick auf Landschaft. — Pappelholz, h. 0,91; br. 0,74 m.

Ich bin überzeugt, daß Licinio der Urheber dieses in der Auffassung Palma nahestehenden Bildnisses ist. Für Licinio spricht der ziegelig rote Fleischton; der Mann mit den dünnen, eigentümlich scharf umrissenen Lippen in dem sonst fleischigen Antlitz; die etwas plumpen und nicht ganz korrekt gezeichneten Hände, die ungeschickte harte Behandlung des Pelzwerks.

Herr Leopold Koppel in Berlin besitzt ein Damenbildnis von der Hand Licinios. Halbfigur, rot gekleidet, einen Fächer in der Hand haltend, grauer Grund; Holz, h. 0,78; br. 0,67 m. Nicht bezeichnet, aber so charakteristisch, daß ich mich mit einem bloßen Hinweis auf signierte Arbeiten, wie das Dresdener Damenporträt, das Familienbild der Galleria Borghese begnügen darf.

Im Museum zu Grenoble befindet sich ein bezeichnetes Werk Licinios, das, wohl wegen seines etwas abgelegenen Standortes, bei den genannten Schriftstellern fehlt. Eine Sacra Conversazione. In der Mitte, vor einem Vorhang die Madonna mit dem Kinde, neben ihr, vor landschaftlichem Grunde, kniend und sitzend Jakobus, Johannes der Täufer, Hieronymus und der Stifter. Bezeichnet: M . DXXXII/B . LYCINII/OPVS. — Leinwand, h. 1,20; br. 1,65 m.

Kürzlich wurde bereits von anderer Seite darauf hingewiesen, daß das von Crowe und Cavalcaselle als verschollen erwähnte Bildnis Palladios von der Hand Licinios sich in Windsor Castle befindet [1]). Ich kenne nicht

[1]) Camphell Dodgson in Monatsh. f. K. I S. 1124.

das Original, nur die vorzügliche Reproduktion in dem von Cust heraus gegebenen Galeriewerk [2]). Nach Cust ist das Bild auf Leinwand gemalt und mißt h. 39 1/2, br. 32 1/4 in. Das Bildnis trägt folgende Inschrift: B . LYCINII./OPVS./ANDREAS./PALADIO./A./ANNOR./XXIII./MDXLI. Danach wäre Palladio 1518 geboren, während er höchstwahrscheinlich 1508 geboren ist [3]). So scheint die Inschrift nicht in ihrem ganzen Umfange intakt zu sein. Am nächsten liegt die Vermutung, daß die Altersangabe alteriert ist, daß die eine X irgendwie entfernt wurde. Meint man dagegen, wie das Campbell Dodgson tut, daß ein Alter von 23 Jahren gut zu dem Aussehen des Dargestellten paßt, ein Alter von 33 Jahren aber nicht, so müßte man wohl an der Echtheit der Namensangabe zweifeln, da eine Veränderung der Jahreszahl sehr unwahrscheinlich ist. Natürlich kann nur eine Untersuchung des Bildes hier Klarheit schaffen. — Andere Bildnisse Palladios klären die Frage nicht. Der Stich von G. B. Cecchi und derjenige in der Biographie Temanzas vom Jahre 1762 stellen den Künstler in höherem Alter dar.

Dagegen erscheint Palladio jünger und ebenfalls bartlos wie auf dem Porträt in Windsor auf zwei Stichen R. Picarts vom Jahre 1716. Hier könnte man — die Umstilisierung des 18. Jahrhunderts in Betracht gezogen — Gleichheit der Persönlichkeit annehmen. Aber Picart könnte ja das Windsor-Porträt gekannt haben und dieses könnte bereits zu Anfang des 18. Jahrhunderts mit falschem Namen versehen gewesen sein. Temanza teilte 1762 die Inschrift in der heutigen Fassung mit.

Schließlich mögen einige Neuerwerbungen von Werken Licinios durch größere Galerien registriert werden. Die Brera erstand im Jahre 1906 auf des Versteigerung Battistelli ein kleines Bild der Madonna mit dem Kinde und dem jugendlichen Johannes (Leinwand, h. 0,89; br. 0,76 m). Ein zweites Werk kam im gleichen Jahre mit anderen Bildern aus erzbischöflichem Besitz als Leihgabe in die Brera. Wiederum eine Madonna mit dem Kinde und dem Täufer (Leinwand, h. 0,60; br. 1,12 m). Kürzlich soll die Akademie zu Venedig eine Bildnisgruppe Licinios erworben haben. *Hadeln.*

---

[2]) Lionel Cust, The Royal Collection of Paintings.

[3]) F. Burger in Monatsh. f. K. I S. 914f.

Literaturbericht.

Skulptur.

Marie Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar. Mit 82 Lichtdrucktafeln in Mappe (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 91. Heft). Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1907. XIV u. 265 S. 25 M.

Das vorliegende Buch stellt sich als eine Erweiterung der Berliner Dissertation der Verfasserin vom Jahre 1903 dar. Die Verfasserin hatte, wie sie im Vorwort ausführt, dabei ursprünglich die Absicht gehabt, ihr Thema über die Grenzen des Schwäbischen hinaus auszudehnen, kam aber von diesem Vorhaben zurück, da die bisher nur mangelhafte Veröffentlichung der Plastik der benachbarten Länder dem Gelingen unüberwindliche Schwierigkeiten entgegensetzte, die Plastik Schwabens aber in der eigentlichen Blütezeit des Schnitzaltars, im 15. und dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, als im wesentlichen indigen angesehen werden muß und dabei in ihrer führenden Stellung von hoher Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Kunst war. So blieb es also bei dem »Versuch, an der Hand der in Schwaben erhaltenen Altäre die Entwicklung des schwäbischen Altars darzustellen«.

Doch sind es nicht etwa nur rein kunsthistorische oder stilkritische Fragen, denen die Verf. nachgeht, sondern auch archäologische und ikonographische. Namentlich die beiden ersten Kapitel befassen sich mit der Entwicklung des schwäbischen Altars als solchen seit dem Ausgang des 14. Jahrhunderts und mit den an den schwäbischen Altären der behandelten Epoche zur Verwendung gekommenen Darstellungen. Allein schon hier macht sich der alte Dissertationscharakter, wenn ich so sagen darf, nicht eben vorteilhaft geltend, indem einmal jene Beschränkung auf Schwaben den Blick einengt und die Ergebnisse der Untersuchung in ihrer Zuverlässigkeit und Bedeutung herabdrückt und zugleich aus Mangel an tieferem Einblick in die Kulturverhältnisse der Zeit eine Begründung, weswegen denn die Entwicklung sich gerade so und nicht anders vollzieht, kaum versucht wird. Allerdings wird gelegentlich auf Tatsachen aus der schwäbischen Kultgeschichte Bezug genommen, findet sich dem ersten Kapitel ein kurzer Vergleich des schwäbi-

schen mit dem italienischen Altarthema angefügt und fehlt es nicht an treffenden Bemerkungen und feinen Beobachtungen, die die Schülerin Heinrich Wölfflins verraten. Aber im allgemeinen wird uns nicht viel mehr als eine Aufzählung oder die chronologische Reihenfolge der Erscheinungen dargeboten, selten oder nie sehen wir sie organisch aus ihren Vorbedingungen heraus erwachsen, und da auch eine Bezugnahme auf die angrenzende fränkische, rheinische, schweizerische, tirolische, bayerische Kunst in der Regel völlig mangelt, so kommt, um es kurz zu sagen, insbesondere bei den ikonographischen Abschnitten des Buches nicht eben viel heraus.

Ähnliches gilt bald in stärkerem, bald in geringerem Maße von den übrigen Kapiteln: die angedeuteten beiden Schwächen bleiben auch hier die Hauptquellen für allerlei Schiefheiten im Urteil, Unzulänglichkeiten und Fehler. Im III. Kapitel wird das Ornament behandelt. Frisch geschrieben bietet der Abschnitt wiederum manche Anregung; aber das natürliche Ziel, die Besonderheiten der Ornamentik des schwäbischen Schnitzaltars klar herauszuheben, wird doch verfehlt, weil die Entwicklung auch hier fast lediglich aus sich selbst heraus, mit nur ganz flüchtigen Seitenblicken etwa auf Riemenschneiders Altäre oder auf Hervorbringungen der graphischen Kunst zu begreifen versucht wird. So wird beispielsweise S. 53 »das Zusammenziehen einer zusammengehörigen Schreindarstellung unter einem einzigen breiten Eselsrücken« als eine Errungenschaft und ein Charakteristikum der schwäbischen Altarplastik hingestellt, während sich das gleiche Motiv doch ebenso an nichtschwäbischen Altären und teilweise früher als in Schwaben findet [1]).

Ganz vortrefflich und reich an wertvollen Einzelbeobachtungen ist das IV. Kapitel, das sich mit der Polychromie beschäftigt und in dessen Mittelpunkt die Frage nach der Arbeitsteilung zwischen Bildhauer und Maler steht. Um sich jedoch im höheren Sinne fruchtbar und bis zu einem gewissen Grade abschließend zu gestalten, hätte freilich die Behandlung auch dieser Frage sich auf breiterer Basis vollziehen müssen. Der Kunstbetrieb in schwäbischen Landen vom 14. bis in das 15. Jahrhundert macht gewiß keine Ausnahme von der bei den übrigen deutschen Schulen fast durchgängig zu beobachtenden Erscheinung, daß nämlich die Bildschnitzerei, wo sie allmählich die noch das ganze 13. Jahrhundert hindurch in den Kirchen durchaus dominierende Steinplastik zurückdrängt, zunächst im Rahmen einer anderen, verwandten Kunst oder, um mich mittelalterlich auszudrücken, eines schon von alters bestehenden Handwerks erwächst und erst langsam, hier früher,

[1]) Vgl. den wahrscheinlich niederrheinischen Hausaltar aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum (Katalog: Gotische Altertümer Nr. 1335), ferner den unterfränkischen Altar aus Gerolzhofen in dem gleichen Museum (Katalog Nr. 1330) u. a. m.

dort später, aus diesem Rahmen heraustritt, zur Selbständigkeit erstarkt. Dieser Vorgang liegt tief in der Entwicklung der Gewerbe während des Mittelalters begründet, und solche Abzweigungen haben sich auf dem weiten Felde der Handwerksgeschichte unzählige Male wiederholt. Wie die Tafelmaler aus dem Handwerk der Schilter hervorgegangen waren, die Formschneider sich vielleicht ursprünglich aus den Reihen der Glasmaler rekrutierten, so kam die Bildschnitzerei in der Regel wohl in den Werkstätten der Maler zuerst auf. In Breslau bildeten seit dem Ausgang des 14. Jahrhunderts die Maler mit den Bildschnitzern ein und dasselbe Handwerk, und die gleichen Meister werden in den Urkunden bald als Maler, bald als Bildschnitzer bezeichnet [2]). In dem Arlberger Bruderschaftsbuche (15. Jahrhundert) findet sich unter den zahlreich vorkommenden Künstlern kein Bildschnitzer genannt, woraus mit annähernder Sicherheit zu schließen ist, daß sie sich hier noch unter den Malern verbergen oder richtiger, daß manche der Maler, die in dem Buche genannt werden, zugleich Bildschnitzer waren [3]). Auch im 16. Jahrhundert ist in dem erzählenden Gedicht von der schönen Malersfrau, das freilich zweifellos auf ältere Vorlagen zurückgeht, noch als von etwas ziemlich Selbstverständlichem die Rede, von jenem »maler wiczen, Der kond maln und sniczen« [4]), wie es denn ja ohne Zweifel auch zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch vereinzelt Ateliers zur Anfertigung von Altären gegeben hat, in denen sowohl geschnitzt wie gemalt wurde und die Trennung der beiden Tätigkeiten gewiß nicht immer streng durchgeführt war. In Nürnberg muß insbesondere Michael Wolgemut einem solchen Betriebe vorgestanden haben.

Es ist nun gewiß nicht ohne Interesse, wenn Sch. (S. 67 ff.) in gründlicher Untersuchung feststellt, daß in Schwaben im letzten Viertel des 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts eine weitgehende Arbeitsteilung geherrscht habe. In jener Spätzeit indes hatte sich auch im übrigen Deutschland die Trennung der Bildschnitzer von den Malern oder Steinmetzen im allgemeinen bereits vollzogen — Wolgemut bedeutet doch nur eine Ausnahme, die Verhältnisse einer früheren Epoche klingen in seinem schon von Hans Pleydenwurf übernommenen Betriebe aus —, und ungemein wichtiger und wertvoller wäre daher eine Untersuchung über die Herkunft und das Aufkommen der Bildschnitzerei großen Stils in den verschiedenen Städten Schwabens gewesen, die allerdings aus den Schnitzaltären allein und den

---

[2]) Alwin Schulz, Urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung in den Jahren 1345 bis 1523. Breslau 1866 (danach Zeitschrift f. bildende Kunst I, 1866 S. 128).

[3]) Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses III, Regest Nr. 3032 u. 3038.

[4]) A. Kellers Erzählungen aus altdeutschen Handschriften (Bibliothek des literarischen Vereins Bd. XXXV S. 173.

spärlichen über sie erhaltenen Urkunden nicht hätten abgelesen werden können. Gewerbegeschichtliche Untersuchungen dieser Art würden beispielsweise auch einer wirklich fruchtbringenden Beschäftigung mit der Kunst der Syrlin vorauszugehen haben, für die ja die Abstammung vom Schreinerhandwerk wahrscheinlich ist. Eine solche Abstammung aber würde dann wiederum, wenn strikte nachgewiesen, im Zusammenhange mit genauer Kenntnis der Ulmer Handwerksverhältnisse mancherlei Schlüsse auf Umfang und Art der Syrlinschen Tätigkeit zu ziehen gestatten.

Kapitel V des Schuetteschen Buches behandelt mit feinem Verständnis für die kunstgeschichtliche Entwicklung das Figürliche. Die Kenntnis des kulturgeschichtlichen Untergrundes läßt freilich auch hier zu wünschen übrig. So läßt sich manches in der gotischen Haltung und Stellung aus konventionellen Gesten, höfischen Gebärden, Tanzmotiven usw. erklären. Während z. B. an Portalen des 13. Jahrhunderts die gewissermaßen den Zeugenchor bildenden Heiligen oft geradezu »einen Tanz tretend« dargestellt sind und dieses Motiv in mancherlei Variationen auch bei Einzelfiguren die ganze gotische Zeit hindurch bald hier bald dort wieder auftaucht, ist es doch verständlich, daß es sich bei der Figur des Schmerzensmannes — vergl. S. 92 — nie verwendet findet. Auf die Verdrängung der weichfließenden Falten der Wolle durch die tiefen, eckigen des Seidengewandstiles — vergl. S. 94 bis 96 — ist ohne Zweifel die Pracht und Bedeutung des burgundischen Hofes von bestimmendem Einfluß gewesen, usf.

Das VI. Kapitel gibt eine Übersicht über die schwäbischen Lokalschulen. Ich möchte es als das gelungenste des Schuetteschen Buches bezeichnen; denn wenn es auch weit davon entfernt bleibt und auch gar nicht anstrebt, eine Geschichte der schwäbischen Plastik vom Ende des 14. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts zu bedeuten, so hat doch ein kenntnisreiches Hinausgreifen wenigstens über das enge Gebiet des Schnitzaltars eben hier eine Reihe wertvoller Ergebnisse gezeitigt. Dazu rechne ich vor allem die Vermehrung des bisherigen Multscherwerkes um die beiden bemalten Statuetten der heiligen Barbara und Magdalena aus Kloster Heiligkreuzthal im Oberamt Riedlingen, jetzt in der Lorenzkapelle zu Rottweil, deren Zuweisung an Multscher als in jeder Hinsicht gesichert gelten kann, während die Zuteilung der fünf Figuren von der Ostfassade des Ulmer Rathauses (Kaiser Karl der Große, zwei Schildknappen und die Könige von Ungarn und Böhmen, Originale jetzt im Gewerbemuseum zu Ulm) an denselben Meister bei dem Mangel an geeignetem Vergleichsmaterial im gesicherten Werke Multschers doch noch einigen Zweifeln begegnen dürfte. Mit gutem Stilgefühl ist ferner eine Reihe von Werken zusammengestellt, die aus der Werkstatt eines anderen Ulmers, des Meisters des Wippinger Altars von 1505, hervorgegangen sind, und weiterhin die Holzplastik in Augsburg, Memmingen, Ravensburg, Urach,

Heilbronn, Wimpfen, Hall, der einzigen schwäbischen Lokalschule, wo wir Spuren niederländischen Einflusses begegnen, sowie Nördlingen kurz charakterisiert. Die Syrlin-Frage dagegen ist, wie schon angedeutet, von vornherein nicht ganz richtig angepackt und kaum gefördert, und den vergleichenden Abschnitt, mit dem das Kapitel schließt, hätten wir uns wiederum eingehender, Gemeinsames wie Trennendes kräftiger und klarer hervorhebend, kurz erfolgreicher gewünscht.

Als zweiter Teil des Buches folgt eine sehr dankenswerte Zusammenstellung und knappe Beschreibung sämtlicher der Verfasserin bekannt gewordener schwäbischer Schnitzaltäre unter Beifügung reichlicher und genauer Literaturangaben. Auch in diesem Verzeichnis bliebe freilich manches zu verbessern, Verschiedenes auszuschalten, anderes hinzuzufügen, wie man denn auch hier deutlich Schichten von noch mangelhafter Kenntnis von solchen, die von reiferem Wissen und besserer Einsicht zeugen, unterscheiden zu können meint. So haben insbesondere, um nur Weniges hervorzuheben, weder das Altärchen mit den Wappen der Wiesenthau und Bibra im Germanischen Museum (Katalog der Originalskulpturen Nr. 343), das auch sonst an verschiedenen Stellen des Schuetteschen Buches spukt, noch der verwandte Hausaltar im Bayerischen Nationalmuseum (Katalog: Gotische Altertümer Nr. 1322) mit schwäbischer Kunst etwas zu tun, gehören vielmehr, was ihre Schnitzereien betrifft, zu einer Gruppe von Bildwerken, die zwischen Nürnberg und Würzburg mehrere Vertreter — ich denke z. B. an den Hochaltar in der Pfarrkirche zu Neustadt an der Aisch — aufzuweisen hat und offenbar nach Würzburg gravitiert. Andererseits hat auf eine besonders wichtige Auslassung, nämlich auf das Fehlen des Schnitzaltars des Ivo Strigel vom Jahre 1514 in der hl. Veitskirche auf dem Tartscher Büchel im Obervinstgau in Tirol bereits H[ans] S[emper] in seiner Besprechung des Schuetteschen Buches im Literarischen Zentralblatt 1908 Sp. 1269 hingewiesen. Ebenso hätte wohl der Altarschrein von Ellhofen, der keineswegs als »künstlerisch unbedeutend« bezeichnet werden darf, eine ausführlichere Behandlung verdient, als sie ihm S. 217 des Buches zuteil geworden ist [5]), und wären auch aus der Stuttgarter Altertümersammlung noch ein paar weitere Altäre zu nennen gewesen [6]). Von geringerem Belang sind eine Anzahl kleinerer Versehen, wie sie ja bei einem Werke wie dem vorliegenden kaum zu vermeiden sind [7]).

---

5) Vgl. die Abbildung des kürzlich wiederhergestellten Altarschreines in der »Denkmalspflege« X (1908) S. 47.

6) Z. B. der aus Schwarzenburg a. d. Murg mit der Madonna mit dem Kinde. Auch die beiden Altarflügel mit der Geburt und der Anbetung Christi aus der Kirche zu Attenhofen bei Weißenhorn, seit 1890 im Gewerbemuseum in Ulm, hätten hier oder doch im ersten Teil mit berücksichtigt werden sollen.

7) Sinnentstellende Druckfehler sind offenbar S. 58: »Heilsbronn« anstatt »Heilbronn«, S. 69: »Hoferschen Altar« anstatt »Hofer Altar«, S. 76: »1592« anstatt »1492«,

Dem Textband ist eine sehr ansehnliche Mappe mit 82 zum Teil gut ausgefallenen Lichtdrucktafeln beigegeben, auf die nur leider im Texte nirgends verwiesen wird, was das Studium des Buches recht erschwert. Immerhin bilden diese Tafeln, die zum größten Teil auf Grund eigener mühevoller photographischer Aufnahmen der Verfasserin hergestellt sind, einen der Hauptruhmestitel des Buches, wie denn die vorstehende Kritik überhaupt nicht etwa dahin verstanden werden möchte, daß man es alles in allem mit einer nur wenig brauchbaren Arbeit zu tun habe. Im Gegenteil: der Eifer und das redliche, durchaus wissenschaftliche Bemühen der Verfasserin haben die noch so wenig ausgebaute, ja man kann sagen: noch so wenig erforschte Geschichte der deutschen Plastik um zahlreiche wertvolle Einzelergebnisse bereichert und eine Fülle neuen Materials erschlossen, das in der Tat reichlich »für das Unbefriedigende und das Stückwerk«, um der Verfasserin eigene, von richtiger, sogar etwas allzu scharfer Selbstkritik zeugende Worte zu gebrauchen, »entschädigt, das der Arbeit trotz aller Mühe haften geblieben ist« (S. 5, am Schluß der Einleitung). Die Verf. hat eben mit teilweise noch unzulänglichen Waffen gegen einen übermächtigen Gegner gerungen, über den jedoch eine Reihe kleiner Vorteile davonzutragen, dem nicht völlig zu erliegen, schon als eine Tat bezeichnet werden darf. *Theodor Hampe.*

Malerei.

Johannes Sievers. Pieter Aertsen. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert. Mit 35 Abbildungen auf 32 Lichtdrucktafeln. Verlag von Karl W. Hiersemann. Leipzig 1908. (Band IX der Kunstgeschichtlichen Monographien.)

Der 147 Seiten umfassende Band ist aus einer bereits 1906 gedruckten Hallenser Dissertation hervorgegangen. Einen Auszug enthält die für den ersten Band des Thieme-Beckerschen Künstlerlexikons (1907) geschriebene Aertsen-Biographie desselben Verfassers, die mir in ihrer inhaltsreichen Knappheit als einer der vorbildlichen Beiträge dieser Publikation erscheinen will. Das Buch dagegen wirkt etwas langatmig durch die allzu

---

S. 206: »Wornersberg« anstatt »Wernersberg« und »Unter-Göppingen« anstatt »Unter-Gröningen« — ich erwähne sie nur, weil sie im Druckfehlerverzeichnis nicht vermerkt stehen. Der langbärtige Heilige in Wasseralfingen (S. 141) kann Laurentius nicht sein. S. 201: der Bischof mit Stab und Glocke (darunter übrigens ein Teufel) ist wohl Theodul; im Memminger Schrein nicht Stephanus sondern Laurentius; die Figürchen in Diakonentracht sind wohl einfach Engel, der Ritter ohne Attribut nach seiner Geste offenbar Martin. S. 202: die Flügel aus Mistlau sind nicht in Malerei, sondern in Reliefschnitzerei ausgeführt, der Altar ist übrigens eher schwäbisch als fränkisch. S. 203: im Riedener Altar nicht Reliefs, sondern Vollfiguren; beim Schnaither Altar ist anstatt »Konrad und Paulus« »Konrad und Jakobus« zu lesen, usf.

skrupulöse Beschreibung der ohnehin überfüllten Gemälde des »langen Pier«; sie stellt der Gewissenhaftigkeit des Autors das beste Zeugnis aus, macht die Lektüre jedoch nicht eben genußreich. Und doch hätte aus der Darstellung dieses Künstlerlebens etwas sehr Fesselndes werden können, wenn ein streng-kunstgeschichtlicher Standpunkt immer wieder das betont hätte, was bei Aertsen uns mehr interessiert als sein Leben oder die isolierten Werke: die Stellung dieser in ihrer Einseitigkeit sehr starken Begabung in der Geschichte des Sittenbildes. Die Frage nach den Beziehungen des Aertsen-Stiles zum Braunschweiger Monogrammisten und zu Pieter Brueghel findet keine befriedigende Lösung. Die nicht geringen Vorzüge dieser Arbeit liegen nach der Seite der Bilderkritik und dem Aufstellen eines zwar noch erweiterungsfähigen, aber jetzt schon überraschend reichhaltigen Bilderkatalogs. Hier ist der Stoff durchaus bemeistert und mit einer Liebe, die darüber hinweghelfen kann, daß der Verfasser mehr mit der Lupe als mit dem Fernrohr operiert hat.

Nach einer kurzen Einleitung und einer Übersicht der Literatur, in der N. de Roevers Aufsatz im VII. Jahrgang von Oud-Holland das Wichtigste darstellt, beschreibt S. das Leben des Künstlers. Eine über Allgemeines hinausgehende Verwandtschaft seiner Kunst mit der des Lehrers, des nur aus Stichen bekannten Allaert Claesz, wird nicht zugegeben. Ob er Italien besucht hat, ist fraglich; die vielen Italismen können aus zweiter Quelle kommen. 1535 tritt A. als Siebenundzwanzigjähriger in die Antwerpner St.-Lukas-Gilde ein, das früheste datierte Werk stammt aber erst von 1543. Wahrscheinlich 1555 siedelt er wieder in seine Geburtsstadt Amsterdam über; man weiß nicht genau, aus welchem Grunde er die Scheldestadt, wo er große Aufträge hatte, verlassen hat. Aus demselben Jahre sind die bekannten Glasgemälde der Oude Kerk in Amsterdam datiert. 1575, nicht 1573, wie K. van Mander berichtet, ist Aertsen gestorben.

Es folgt (auf 78 Seiten) der Hauptteil: »Die Gemälde des Künstlers«, alle wichtigeren sind in den scharfen und in ihrer Nüchternheit so soliden Lichtdrucken des Hiersemannschen Verlags gut wiedergegeben. Ich gebe in aller Kürze ein Verzeichnis derjenigen Werke, die Sievers, unterstützt besonders von Pol de Mont, Hofstede de Groot und B. W. F. van Riemsdijk, neu in die Literatur eingeführt hat, eine stattliche Liste! 1. Lille, Museum. Alte Bäuerin, Kniestück. Mit der Dreizackmarke bez. und datiert 1543 (die letzte Ziffer undeutlich). 2. Antwerpen, der Flügelaltar des Stiftes Bogaerts-Torfs mit der Kreuzigung im Mittelbilde, den beiden Johannes auf den Innenseiten, Stiftern und Heiligen auf den Außenseiten der Flügel. Bereits van den Branden und J. de Roever, auch die Lexika, hatten auf diesen urkundlich 1546 von Jan van der Biest für sein »van der Biest-Hofje« gestifteten Altar hingewiesen, ihn aber nicht ausfindig machen können.

1907, nach Sievers' Entdeckung, waren die stark italisierenden und im Kolorit wenig harmonischen Gemälde als Leihgabe und restauriert im Antwerpner Museum ausgestellt. 3. Brüssel, P. Dansette. Kirmesbild mit vielen kleinen Figuren, undatiert. 4. Upsala, Universität. Fleischbude, von 1551, eins der besten Werke von Aertsen, trotz den kleinen Figuren ein reines Stillebenbild. 5. Balen a. d. Nethe, Kirche. Kreuztragung. Das Bild hat die engste Verwandtschaft mit dem bekannten Gemälde des Kaiser-Friedrich-Museums und ist wohl annähernd in demselben Jahre, 1552, entstanden. 6. Brüssel, Devolder. Ecce Homo-Bild mit vielen kleinen Figuren. Bez. Steht dem Braunschweiger Monogrammisten sehr nahe! 7. Beesel in Südholland, Schloß Nieuwebruck. Fragment einer Anbetung der Hirten, von 1554. Wahrscheinlich von einem der im Bildersturm zerstörten großen Amsterdamer Altarwerke (vgl. van Mander). 8. Haag, Tholen. Fragment der Maria mit dem Kinde, aus einer Anbetung der Hirten, annähernd zwischen 1555 und 1560 entstanden. 9. Amsterdam, Deutzen-Hofje. Anbetung der Könige. Entstehungszeit wie bei dem vorigen. 10. Culembourg bei Utrecht, Elisabeth-Waisenhaus. Die vier Evangelisten. Sehr schlecht erhalten. Um 1559. 11. Antwerpen, Mayer van den Bergh. Bauerngesellschaft. Von 1556. 12. Petersburg, Delaroff. Christus und die Ehebrecherin, ähnlich dem Bilde, das vor etwa zwei Jahren dem Staedelschen Institut aus dem Nachlaß der Frau Berg zufiel. Zurzeit in der Lakenhal in Leiden ausgestellt, vgl. K. Freise in den Biermannschen Monatsheften I S. 1140. 13. Düsseldorf, ehemals in der aufgelösten Sammlung der Fahnenburg. Fisch- und Gemüsemarkt. Wurde fälschlich dem J. Beuckelaer zugeschrieben. 14. Genua, Palazzo Bianco. Köchin am Kamin, verwandt dem bekannten Bilde der Brüsseler Galerie. Von 1559. 15. Budapest, Museum. Alter Bauer. Von 1561. 16. Petersburg, Semionoff. Marktbauer. 17. Stockholm, Nat.-Museum. Zwei Köchinnen bei der Arbeit. Von 1562. Galt bisher als Beuckelaer. Nachdem schon Hofstede de Groot aus stilistischen Gründen die Umtaufe vorgeschlagen hatte, fand S. im dunklen Grunde die Dreizackmarke. 18. Antwerpen, Spruyt. Gemüsehändlerin, von 1567. 19. Stockholm, Graf Hallwyl. Stilleben mit kleinen Figuren. Von 1569. Das letzte datierte Werk des Meisters.

Von den zahlreichen Zeichnungen, die Aertsen in den verschiedenen Kabinetten zugeschrieben werden, läßt S. nur vier gelten: zwei Küchenszenen in Amsterdam und Berlin, ein Bauernfest in Dresden, den Entwurf zu einem Glasfenster in der Hamburger Kunsthalle.

Ein umfangreiches Kapitel, das die »dem Künstler fälschlich zugeschriebenen Gemälde« behandelt, ist von großer Wichtigkeit durch die strenge Abgrenzung der verwandten Kunst Joachim Beuckelaers und der

Söhne Pieter Pietersz und Aert Pietersz. Mit Recht werden die Gemälde in Kassel, Karlsruhe, Pommersfelden und a. a. O., die bis auf die neueste Zeit in der einschlägigen Literatur mitgeführt wurden, dem Künstler abgesprochen. Auf einem dieser Pseudo-Aertsens, einem Marktbilde des Nationalmuseums zu Neapel, fand S. die Bezeichnung »Arnol(d) de Muyser«. Kommt dieser Unbekannte noch anderwärts vor?

Eine Schlußbetrachtung bringt verständige Bemerkungen über die losen Zusammenhänge mit der Kunst der Bassani, verzichtet auch nicht darauf, auf die noch ungelösten vorhin bezeichneten Probleme hinzuweisen. Als Zeitgenossen und im Streben verwandte Künstler werden neben Hemessen noch Jan Mandijn, Hendrick und Martin van Cleve genannt. Es wäre sehr wünschenswert, wenn der Verfasser seine Studien auf diese Gruppe der ältesten niederländischen Sittenbildmaler ausdehnen und auch den so fruchtbaren J. Beuckelaer einmal im Zusammenhange behandeln wollte.

Walter Cohen.

Kunsttopographie.

Österreichische Kunsttopographie. Herausgegeben von der K. K. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale unter der Leitung ihres Präsidenten Seiner Exzellenz Josef Alex. Freiherrn von Helfert, redigiert von Prof. Dr. Max Dvořák. Bd. I, Bd. II. Bearbeitet von Dr. Hans Tietze, mit Beiträgen von Prof. Dr. Moritz Hörnes, Dr. Max. Nistler und Dr. Heinrich Sitte. Wien 1907/08.

Nun ist auch Österreich, das vor 50 Jahren einen so bedeutsamen Anfang in der Erforschung und Darstellung seiner Kunstdenkmale gemacht, dann aber eine Zeitlang auf seinen Lorbeeren geruht hatte, mit dem Entschluß hervorgetreten, eine vollständige Kunsttopographie herauszugeben. Die Verspätung bringt einen Vorteil; man konnte aus den im Zwecke analogen deutschen Inventaren lernen; nach der Meinung der Herausgeber noch mehr aus den Fehlern als aus den positiven Eigenschaften derselben. Auf den ersten Blick erkennt man, daß dem neuen Unternehmen bedeutendere finanzielle Mittel zur Verfügung stehen, als den meisten deutschen Vorgängern, und der Name des Generalredakteurs leistet Bürgschaft, daß an die wissenschaftliche Qualität der Arbeit höchste Ansprüche gestellt worden sind.

Ich fühle mich insofern als keinen ganz kompetenten Beurteiler, als ich die bezüglichen Denkmäler nicht aus eigener Anschauung kenne. Dafür kenne ich sehr genau die deutschen Inventare, und der Vergleich mit ihnen hat mich besonders interessiert.

Dvořák hat in den Wiener „Kunstgeschichtlichen Anzeigen« 1906 eine Generalkritik der deutschen Inventare vorausgeschickt. Er findet, daß »die

meisten bei weitem nicht den Anforderungen, welche an sie gestellt werden müßten« entsprechen, ja überhaupt, daß sie »wissenschaftlich unfruchtbar« geblieben sind; doch sei dies weniger den Beurteilern persönlich, als dem verfehlten Programm zur Last zu legen. Daß sich unter den in Frage kommenden 150 und mehr Bänden, deren Erscheinen sich über 40 Jahre erstreckt, einen Zeitraum, in dem die Kunstwissenschaft große Wandlungen durchgemacht hat, viel Unzulängliches, ja geradezu Schlechtes befindet, muß ich leider bestätigen; doch auch, wenn schon in der Minorität, viel Gutes, mehr als D. zugestehen will. Die Quelle der Mängel sehe ich aber, umgekehrt wie D., mehr in den Personen als im Programm. Hätten die staatlichen und provinziellen Behörden, die die Arbeit vergeben, zwischen kunstwissenschaftlich Gebildeten und Halbgebildeten zu unterscheiden verstanden, so wäre auch unter den gegebenen Programmen Gutes zustande gekommen. Und, wie schon gesagt, doch nicht so ganz selten ist es auch zustande gekommen.

Das neue Programm, das D. aufstellt, verlangt »eine möglichst ausführliche Behandlung«, »eine exakte Untersuchung über die historische Bedeutung der Denkmäler und Denkmälergruppen«, namentlich auch »Durchforschung der Archive«. Das heißt soviel als: die Inventarisation soll nicht Vorarbeit, sie soll definitive Arbeit sein. Gegenüber solchem Idealismus möchte man fast kleinlaut werden, wenn man praktische Bedenken nicht verschweigen kann. Leider sind sie unwidersprechlich ein großer Machtfaktor in unserer wirklichen Welt. Zunächst die Frage: Wenn wir mit unserem als oberflächlich bezeichneten deutschen Programm in 40 Jahren erst zwei Drittel des Pensums erledigt haben, wieviel Zeit wird das österreichische bis zu seiner Erfüllung nötig haben? Ist es recht, die gegenwärtige Generation darauf zu vertrösten, daß die nächste und eigentlich erst übernächste es gut haben wird? Wie soll man die historische Bedeutung der Denkmäler eines Bezirks »exakt« bestimmen, so lange man noch nicht weiß, wo man das Vergleichsmaterial in den anderen Bezirken zu suchen hat? Ich fürchte, vielmehr ich sehe bestimmt voraus: dem österreichischen Inventar wird es nach 40 Jahren ebenso gehen, wie dem deutschen, d. h. man wird in ihm Unvollkommenheiten entdecken; einige vielleicht schon heute. Meines Erachtens ist der in Deutschland eingeschlagene Weg gar nicht so falsch im Prinzip gewesen. Der Aufbau des Inventarisationswerkes darf nicht gleichsam in senkrechten Abschnitten von Joch zu Joch, sondern er muß stufenweise vor sich gehen. Wir wären heute weiter, als wir sind, wenn man sich begnügt hätte, zunächst das bescheidenere Programm (etwa in dem Umfange wie in der ersten Hälfte des Inventars für Oberbayern) für das ganze deutsche Kunstgebiet zu Ende zu führen, schnell und energisch. Auf diesem Unterbau hätte dann die nächste Generation

das Hauptgeschoß aufführen sollen. Beispiel: die beiden Inventare für den Regierungsbezirk Kassel, das von Lotz 1870 und das von Bickell 1901 begonnene neue. In mehreren Gebieten, z. B. in der zweiten Hälfte Oberbayerns, hat man schon vor den Österreichern das österreichische Programm durchzuführen getrachtet. Man hat ein Vierteljahrhundert dazu gebraucht, und jetzt hat man im Gesamtinteresse als richtig erkannt, von diesem Verfahren wieder abzugehen.

Als ein wirkliches und nicht notwendiges Übel der deutschen Programme betrachte ich die von den meisten Auftraggebern verlangte Verkoppelung der wissenschaftlichen Aufgabe mit dem Streben nach Wirkung über die wissenschaftlichen Kreise hinaus. Nicht als ob nicht das Ziel an sich ein höchst lobenswertes wäre. Allein es erfordert eine Summe von pädagogischem Geschick und literarischer Sorgfalt, die man nicht häufig antreffen wird. Trotzdem deutet die Tatsache, daß nicht wenige Inventarbände schon vergriffen sind, auf ein entschiedenes Verlangen nach dieser Richtung im Publikum. Besser hätte man demselben dadurch Genüge getan (und könnte es noch immer nachholen), daß man den wissenschaftlichen Bearbeitungen kurze populäre Auszüge an die Seite gestellt hätte.

Sehen wir uns nun die beiden Erstlingsbände der österreichischen Kunsttopographie näher an. Der eine behandelt den politischen Bezirk Krems, der andere einen Teil der Außenbezirke Wiens (XI—XXI). Beide in 4°. Der erste XXIV plus 608 Seiten mit 29 Tafeln und 480 Abbildungen im Text, der andere entsprechend XXXIX, 544, 37, 625. Das Gewicht eines jeden Teiles mit Einband über $3^1/_2$ Kilogramm. Es versteht sich von selbst, daß schon diese Äußerlichkeiten einschränkend sowohl auf die Art der Benutzung als auf den Umkreis der Benutzer einwirken müssen. Genau den entgegengesetzten Weg hat man kürzlich in Bayern eingeschlagen durch das Prinzip der Teilung in sehr viele kleine Bände, womit man das Studium an Ort und Stelle erleichtern, vor allem eine populär-erzieherische Wirkung anbahnen will. Noch entschiedener zeigt sich in der inneren Behandlung des österreichischen Werkes der entschlossene Verzicht auf alle Nebenzwecke. Die Kunst allein ist Gegenstand, aber sie in weitestem Umfange. Sicher ist diese Konzentration wissenschaftlich ein großer Vorteil. Die gedankenlose Ausdehnung der historischen Einleitungen auf Vorgänge und Verhältnisse, die mit der Kunstgeschichte nichts zu tun haben, und die Vermischung der Kunstaltertümer mit Privataltertümern ist ein erst in jüngeren deutschen Inventaren, doch auch nur in einigen, aufgetauchter Fehler, keineswegs eine allgemeine Eigenschaft, wie man nach Dvořáks Kritik glauben könnte. Daß sich die vorliegenden Bände gänzlich von ihm frei halten, hat natürlich meinen vollen Beifall. Dafür ist den rein kunstgeschichtlich gefaßten Einleitungen reichlicher Raum

gewährt. Manchmal gehen sie sogar weiter, als durch den Begriff der Topographie gerechtfertigt ist; z. B. S. 17 die Erörterung über den Physiologus.

Wohlüberlegt und im ganzen gelungen ist die typographische Einrichtung. Sie ist als Bedingung schneller Orientierung eine wirklich wichtige Sache und wurde in den älteren deutschen Inventaren schwer vernachlässigt. Einzelnes wäre auch hier noch einer bessernden Revision zu unterziehen. So z. B. verstehe ich nicht, weshalb die Künstlernamen nur in der historischen Einleitung, aber nicht im Haupttext durch Sperrdruck hervorgehoben sind. Auch ist es nicht zweckmäßig, daß öfters Angaben über Glasgemälde und Deckengemälde in die Baubeschreibung, wieder ohne Sperrdruck, eingestreut sind, also in einer Rubrik unterkommen, in der man sie nicht sucht.

Neu ist die ganz eingehende Behandlung der Privatsammlungen. Auch im illustrierten Teil nehmen sie einen großen Raum in Anspruch. Ich halte dies für Übertreibung. Denn der Inhalt dieser Sammlungen hat mit der lokalen Kunstgeschichte selten etwas zu tun und wird schwerlich lange Zeit am Orte haften bleiben. Ich will damit nicht sagen, daß die Arbeit ungetan hätte bleiben sollen; allein ihr richtiger Platz ist in Beiheften, wie ja ein solches, in Durchbrechung des Systems, für einen einzelnen Fall, für die Sammlungen des Schlosses Grafenegg, auch schon tatsächlich in Anwendung gebracht ist.

Auch sonst ist die Malerei, in geringerem Grade die Plastik, im Text und noch mehr in den Abbildungen stark bevorzugt, während ein großer Teil der deutschen Inventare, bald aus Sparsamkeit, bald und öfter aus weiser Vorsicht, über diese Partien sehr eilig wegzukommen pflegt.

Nun aber das Stiefkind: die Baukunst. Ein Stiefkind in ganz unbegreiflichem Maße! Bereits der Überblick über die Illustrationen zeigt es. Einige kleine summarische Grundrisse und wenige photographische Ansichten. Nicht ein einziger Längen- oder Querschnitt in den zwei starken Bänden. Mit der Rangstellung, die das Werk beansprucht, und den Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen, ist diese bequeme Lässigkeit ganz unvereinbar. Auch die größte Kunst der Beschreibung könnte für das Fehlende zeichnerischer Darstellung keinen Ersatz bieten. Dr. Tietzes Kunst ist aber sicher nicht groß. Seine Beschreibungen sind nicht anschaulich. Mit derselben oder selbst einer geringern Zahl von Worten ließe sich mehr sagen. Ein Mangel an Klarheit über das Wesen der Sache zeigt sich von vornherein darin, daß er die Beschreibung mit dem Äußern beginnt. Das erste Bedürfnis des Lesers, der sich einen Bau im Geiste konstruieren will, ist, eine Generalidee vom Raumbilde zu erhalten. Also mit Angaben über Grundriß und Querschnitt muß begonnen werden. Ich gebe als Beleg ein paar Stichproben. In der Beschreibung der Dominikanerkirche in Krems (I, 242)

hört man von vier hohen Kreuzgewölben, über die Gestalt des Querschnitts erfährt man nichts; ist es eine Hallenkirche? ist es eine Basilika? In der historischen Einleitung wird kurz bemerkt: die Kirche stamme »noch aus der Übergangszeit und dürfte Ende des XIII. Jahrhunderts gebaut sein« — aber es fehlt jede Beschreibung der zum Beweis dienenden Formen oder auch nur die Bezeichnung der Punkte des Gebäudes, wo sie liegen. — Ich blättere weiter: Pfarrkirche St. Michael in Heiligenstadt (II 409) »dreischiffige Pfeilerbasilika mit stark erhöhtem, durch eingebauten spitzen Triumphbogen abgetrenntem Chor; das Langhaus mit Netzgewölben, der Chor mit drei Kreuzgewölbejochen und einem Abschluß in fünf Seiten des Achtecks.« Dann noch Mitteilung einer Inschrift von 1510. Das ist die ganze Beschreibung, die durch keinen Grundriß, keine Innenansicht unterstützt wird und die notwendigsten stilgeschichtlichen Fragen unbeantwortet läßt. Für ein Inventar, das sich »möglichst ausführliche Behandlung« zum Ziel gesetzt hat, ist das zu wenig, auch wenn das Gebäude nach dem (subjektiven) Ermessen des Herausgebers unerheblich sein sollte. — Wie wird das Hauptstück der zwei Bände, das Schloß Schönbrunn behandelt sein? In der »kunstgeschichtlichen Übersicht« bemerkt Dr. Tietze, daß die Geschichte noch sehr im Dunkeln läge, es müßte eine monographische Behandlung der topographischen Aufnahme vorangehen. »Daß jene noch so vielfach fehlt, ist eine Tatsache, die konstatiert werden muß, so daß wir gezwungen sind, um uns nicht in weitführende Untersuchungen zu verlieren, unsere Darstellung auf der bisherigen Literatur aufzubauen und sie nur durch das zunächstliegende archivalische Material zu ergänzen.« Ich denke nicht daran, aus diesem Geständnis einen Vorwurf abzuleiten; sehr lehrreich ist aber doch, daß gleich bei dem ersten wichtigen Fall reichlich Wasser in den Wein des idealistischen Programms hat gegossen werden müssen. Etwas anderes aber war schon heute nicht nur möglich, sondern unbedingt gefordert: eine anschauliche Darstellung der Baugestalt. Sie ist ausgeblieben. Die die älteren Planstadien wiedergebenden Kupferstichprospekte kennen zu lernen ist interessant, die Darstellung des heutigen Bestandes ist aber gänzlich ungenügend. Von Abbildungen desselben werden gegeben: zwei Grundrißskizzen im Formate 15,5 : 5,5 cm, zwei photographische Fassadenansichten als Vignetten von 4,4 cm Höhe und 17 cm Breite. Die zweite dieser Ansichten (Fig. 128, Gartenfassade) ist mit dem Grundriß absolut nicht in Einklang zu bringen. Geometrische Darstellungen des Aufbaus fehlen ganz, nicht ein einziges Profil wird gegeben. Zum mindesten wären größere photographische Teilansichten mit Leichtigkeit zu beschaffen gewesen. Auch dieses ist nicht geschehen. Nur aus dem Innern werden einige Dekorationsmotive beigebracht. Resultat: Unmöglichkeit einer auch nur

einigermaßen eingänglichen Auffassung und Würdigung dessen was Schloß Schönbrunn als Bauwerk ist und bedeutet. Wenn ich nun sehe, daß in demselben Bande der Inhalt der privaten S a m m l u n g e n des Bezirks — griechische Vasen, römische Emails, niederländische Handzeichnungen, Porträts des 19. Jahrhunderts — aufs breiteste illustriert ist, so stehe ich vor einer Verteilung von Kargheit und Verschwendung, deren Prinzip ich nicht zu enträtseln vermag.

So ist denn auch diese neue, mit so hochfliegenden Vorsätzen begonnene Kunsttopographie einstweilen nicht frei geblieben von Einseitigkeiten und Subjektivitäten, Lücken und Schwächen. Von der Kritik der deutschen Vorgänger ist sie ausgegangen; viele Fehler derselben hat sie einsichtsvoll vermieden, nicht alle Vorzüge der besten unter jenen erreicht. Da ich mit meinen Ausstellungen, wie ich glaube, nicht allein stehen werde, möchte ich hoffen, daß die Redaktion sie für die künftigen Bände in Erwägung ziehen wird. *Dehio.*

Zu kaufen wird gesucht:

Repertorium für Kunstwissenschaft

Band 1—31. 1875—1908.

Offerten erbeten unter Chiffre L. G. 2304 an Rudolf Mosse, Leipzig.

Verlag von Karl J. Trübner in Strassburg i. Els. und Berlin.

Geschichte der Griechischen Plastik

von

Maxime Collignon,

Mitglied des Instituts, Professor an der Universität in Paris.

Erster Band: Anfänge. — Früharchaische Kunst. — Reifer Archaismus. — Die großen Meister des V. Jahrhunderts. Ins Deutsche übertragen und mit Anmerkungen begleitet von Eduard Thraemer, a. o. Professor an der Universität Straßburg. Mit 12 Tafeln in Chromolithographie oder Heliogravüre und 281 Abbildungen im Text. Brosch. M. 20.—, in eleg. Halbfranzband M. 25.—.

Zweiter Band: Der Einfluß der großen Meister des V. Jahrhunderts. — Das IV. Jahrhundert. — Die hellenistische Zeit. — Die griechische Kunst unter römischer Herrschaft. Ins Deutsche übertragen von Fritz Baumgarten, Professor am Gymnasium zu Freiburg i. B. Mit 12 Tafeln in Chromolithographie oder Heliogravüre und 377 Abbildungen im Text. Brosch. M. 24.—, in eleg. Halbfranzband M. 30.—.

Georg Reimer Verlag Berlin W. 35

HANDWÖRTERBUCH DER MÜNZKUNDE

UND IHRER HILFSWISSENSCHAFTEN

von J. HALKE

396 Seiten Lexikon-Oktav. Preis broschiert Mk. 9.—, in Leinen gebunden Mk. 10.—

Das vorliegende Buch soll ein Handbuch sein, in welchem nicht nur der Münzsammler und angehende Numismatiker, sondern auch der gebildete Laie über manche ihm aufstoßende Fragen aus dem Gebiete der Numismatik und ihrer Hilfswissenschaften auf die schnellste und einfachste Weise kurze Belehrung finden kann. Sind doch die zahlreich vorhandenen Handwörterbücher und Reallexika der Kunstgeschichte, Kulturgeschichte, Archäologie, der technischen Wissenschaften etc. offenbar dem gleichen Bedürfnis entsprungen.

INHALT.

Seite

Die Tafelbilder, Gonfaloni und Fresken des Benedetto Bonfigli. Von *Walter Bombe* 97

San Colombano al Lambro e le sue opere d'arte. Di *Francesco Malaguzzi-Valeri* 115

Rechnungen und Aktenstücke zur Geschichte des Chorbaus von St. Lorenz in Nürnberg unter der Leitung Konrad Heinzelmanns. Von *Albert Gümbel* . . 132

Die Heimat des Meisters D. S. Von *Paul Kristeller* 160

Zum Thema: „Goethe und die bildende Kunst". Von *Alfred Peltzer* 172

Zum Oeuvre Bernardino Licinios. *Hadeln* 182

Literaturbericht.

Marie Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar. *Theodor Hampe* 184

Johannes Sievers. Pieter Aertsen. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert. *Walter Cohen* 189

Österreichische Kunsttopographie. *Dehio* 192

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.